

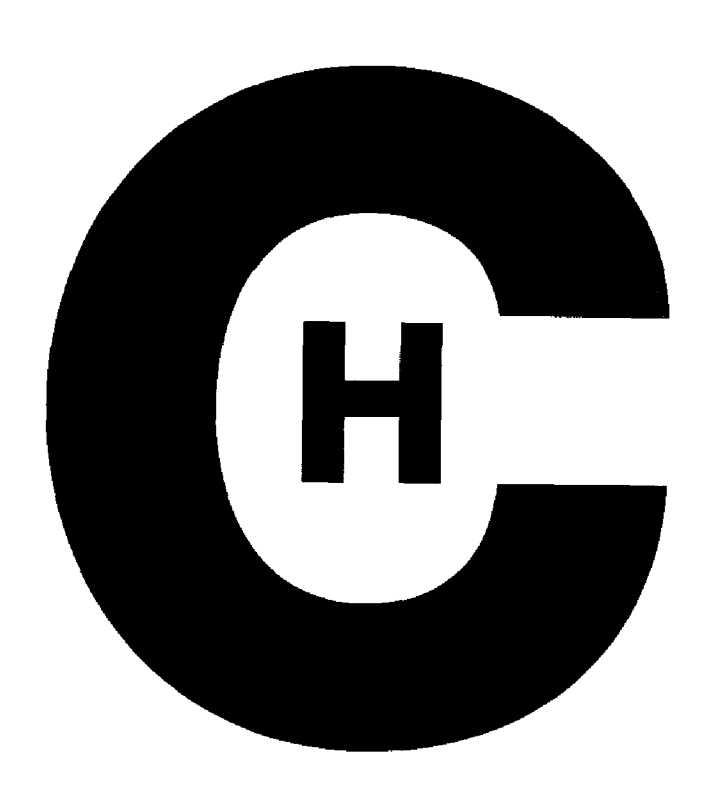
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Enrique Vila-Matas
Juan Gelman
Juan Bonilla

Poemas de
Ida Vitale
Ernesto Cardenal
Almudena Guzmán

Agencia Española de Cooperación Internacional

Ilustraciones de Anabel Martínez Weiss



720
junio 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elenagarciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

720 Índice

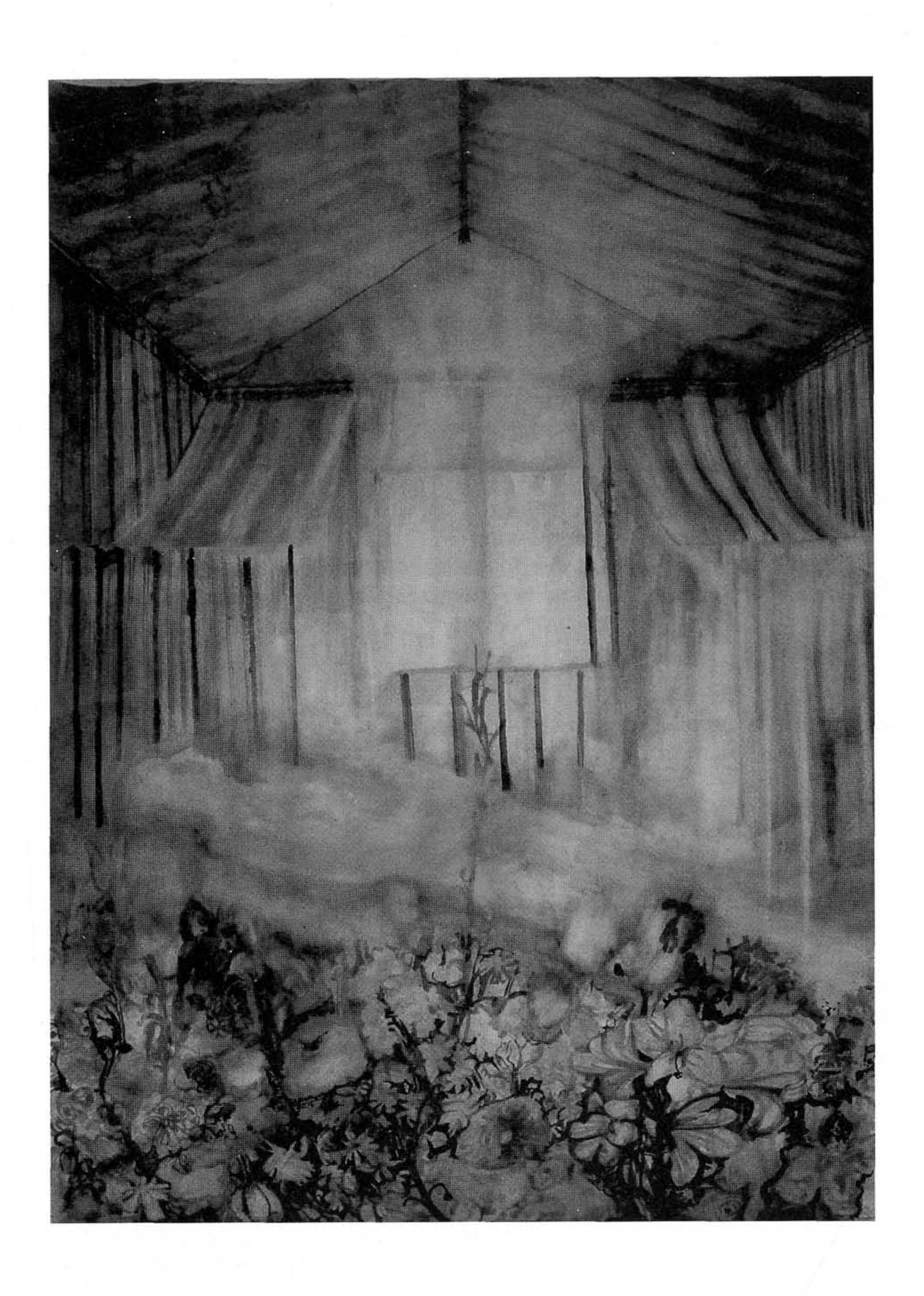
El oficio de escribir

Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Biblioteca



La tormenta ha pasado y Blas de Otero ha vuelto

Benjamín Prado

A muy pocos libros se les ha esperado tanto como a *Hojas de Madrid con La galerna*, que es la obra en que trabajaba el poeta Blas de Otero cuando murió en Madrid, en 1979, y que por tanto ha tardado más de treinta años en llegar hasta nosotros: si tenemos en cuenta que ese tiempo triplica el que su autor había empleado para escribirla, nos daremos cuenta, una vez más, del peligro que supone arriesgarse a que el legado de un artista de cualquier clase caiga en malas manos. El de Otero estaba en las mejores, las de su auténtica viuda, Sabina de la Cruz, pero otras personas se las habían atado, y se ha tardado once años en deshacer el nudo. Eso nos lleva, como en tantas otras ocasiones, a preguntarnos cómo es posible que los herederos legales de un creador tengan el poder de prohibir que su producción se difunda. ¿Puede ser una propiedad privada alguien como Blas de Otero, un poeta que escribía para la inmensa minoría, según su propia definición, libros tan esenciales como *Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra* o *Que trata de España*? ¿Puede serlo, por añadidura, alguien que buscó acercarse por el camino siempre lleno de curvas de la literatura a los ciudadanos normales, y ser, en muchos aspectos, al estilo de Rafael Alberti o de su compañero de generación Gabriel Celaya, un poeta del pueblo? Lo que es legal no siempre es razonable, y a veces puede ser disparatado.

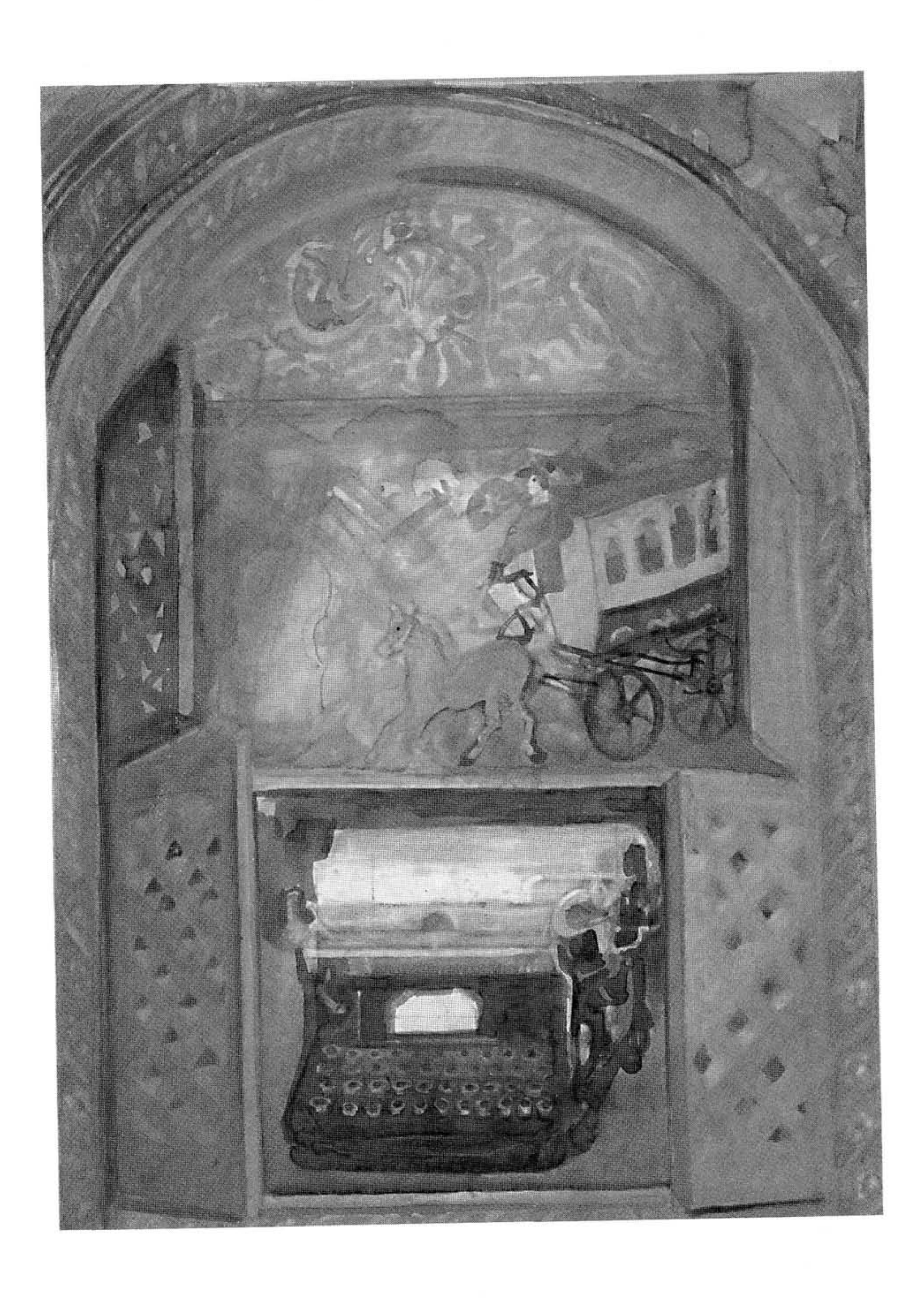
La verdad es que en España el asunto de la propiedad intelectual resulta siempre tan conflictivo que parece demostrar que, en realidad, sigue sin interesarnos demasiado la cultura, y por eso no se hace una ley que la defienda y asegure su pervivencia en las librerías, los teatros o los museos. Como no es así, lo mismo nos

pasamos décadas sin poder tener en la estantería una obras completas de un maestro del 98 porque sus hijos están peleados entre sí y no se ponen de acuerdo, que no podemos conocer la correspondencia de otro porque a sus descendientes no les agrada lo que se dice en ella; o que llega una viuda preventiva a una diputación, suelta cuatro y se lleva a su casa los bienes de un destacadísimo miembro del 27 cuyo traslado desde el extranjero había sido pagado con dinero público y con el fin de hacer una fundación. Y lo curioso es que el asunto acumula dos injusticias que logran la hazaña de conseguir que haya personas que son a la vez las víctimas y el verdugo: en un extremo, si tus antepasados eran terratenientes o hay una duquesa en la familia, nadie te va a quitar jamás sus palacios ni el resto de tus propiedades, mientras que si desciendes de Cervantes o de García Lorca, al pasar unos años perderás tus derechos sobre sus obras, lo cual es un agravio comparativo. Pero, en el otro extremo, mientras esos derechos estén a tu nombre, nadie podrá editarlas o representarlas sin tu permiso, lo cual es un abuso. Con la última obra de Blas de Otero ocurrió exactamente eso, que la ley estuvo por debajo de la razón durante treinta y tantos años.

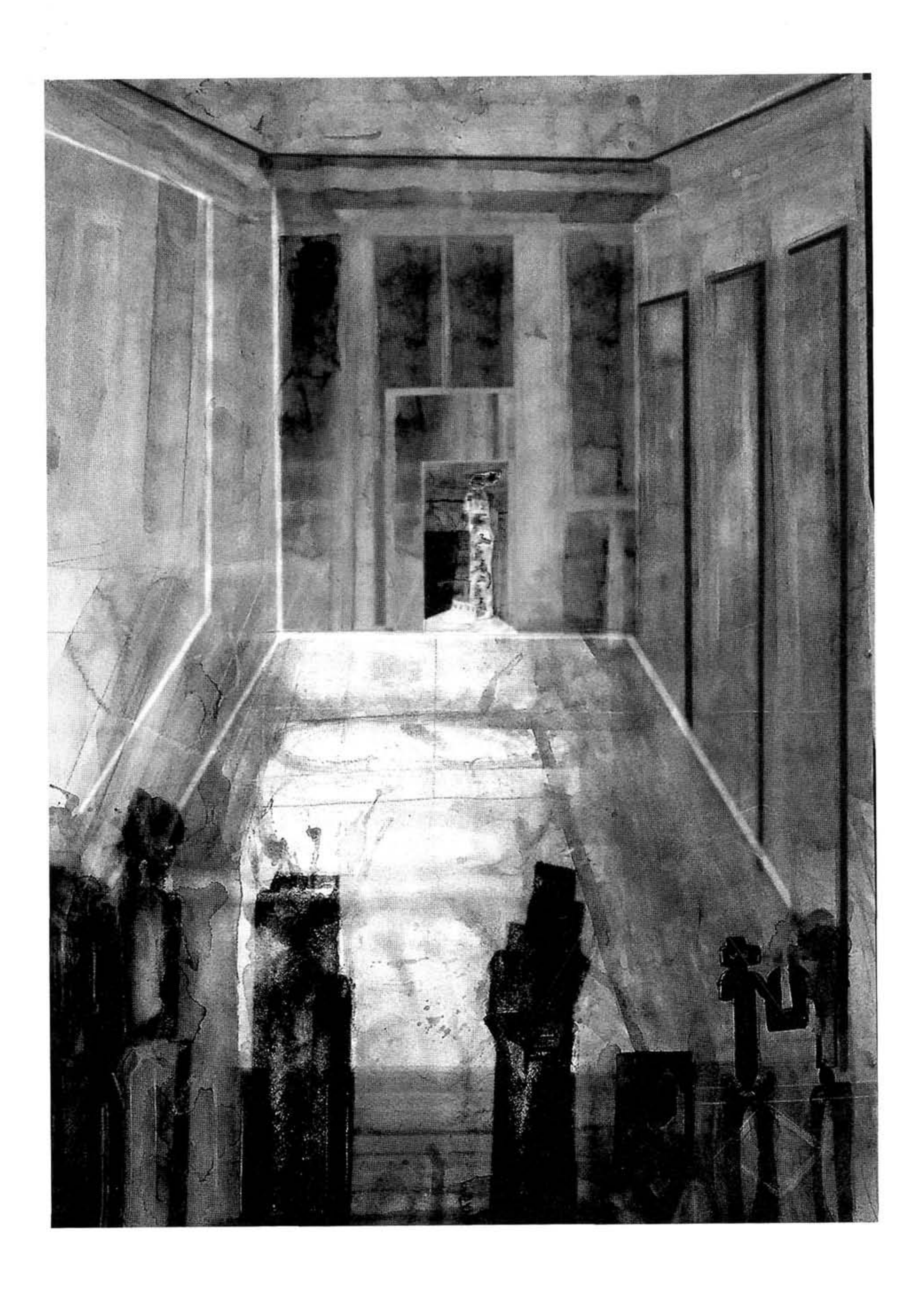
¿Qué hubiera pasado si *Hojas de Madrid con La galerna* hubiera aparecido en 1979 ó 1980? ¿Hubiesen influido su tono de ruptura total en algunos momentos y su defensa radical de la libertad expresiva en la poesía española de entonces y ahora ésta sería muy distinta de cómo es? ¿Habría abierto algún camino diferente en la discusión sobre la poesía comprometida o pura, con sus poemas sobre la guerra de Vietnam, la revolución cubana o la Unión Soviética? La literatura es un ecosistema, y en él todo depende de todo, en unas ocasiones de forma llamativa y en otras de una manera más sutil, pero no necesariamente menos profunda. Y, en cualquier caso, el castigo a los lectores de poesía que esperamos hasta casi perder la paciencia el libro póstumo del poeta más importante de aquellos años, es desproporcionado y paradójico, porque demuestra el poder enorme que puede llegar a ejercer sobre miles de personas quien, en el fondo, no tiene demasiado interés en el objeto que niega a los demás. Sería muy sencillo hacer un reglamento por el que los propietarios de una obra cobraran por ella toda la eternidad, pero no pudieran impedir su

difusión. Esa ley generaría tal vez algún conflicto burocrático, pero su ausencia provoca unos inconvenientes mucho mayores.

Por suerte, mientras silbamos ese himno del conformismo que dice que más vale tarde que nunca, podemos leer ya *Hojas de Madrid con La galerna*, que es un libro que habla de dos mujeres y tres ciudades, Bilbao, La Habana y Madrid, estremecedoramente limpio, agotador en su conjunto, sincero hasta el límite, lleno de riesgos y en el que, muy a menudo, se oye la voz a la vez frágil y poderosa de Blas de Otero, que habla en la mitad de ese título de un temporal que suele azotar las costas del Cantábrico y del que, simbólicamente, al menos se ha escapado por escrito. Es una noticia extraordinaria, por mucho que lo que entonces era actualidad ahora ya sólo sea historia o al menos, como la guerra de Vietnam, haya cambiado de nombre y de banderas ©



El oficio de escribir



The Roger Smith Hotel

Enrique Vila-Matas

Salir del cuadro

En la radio del cuarto suena *My Little Basquiat*, de Cowboy Junkies, que es una de esas bandas que hacen daño porque escarban en el fondo de tu alma para acabar de hundirte en el crepúsculo. Triple hechizo: el de la belleza sonora de esta canción; el aire, digamos que elegiaco, del atardecer; mi profunda hipnosis ante *Stairway*, el pequeño cuadro que tengo frente a la cama.

Hay un misterio en este lienzo tan escasamente conocido de Edward Hopper, cuya reproducción el Roger Smith Hotel ha tenido a bien colgar en esta habitación, frente a la cama de los pobres huéspedes. Creo que sería capaz de perseguir, hasta donde fuera necesario, la historia de los anteriores inquilinos de este cuarto, la silenciosa historia de cuantos han pasado antes por el mismo lugar obsesivo donde ahora me encuentro y donde permanezco alucinado, casi inmóvil, mirando con extrañeza *Stairway*.

Cae la tarde, la ventana está abierta. Rumores de voces y toda la gama de los sonidos urbanos, conversaciones que suben de tono en el crepúsculo, tráfico intenso en Lexington Avenue. El momento tiene un aire realmente elegíaco. Los ensueños y los recuerdos de todo aquello que ha sucedido a lo largo del día absorben paulatinamente el mundo que tengo alrededor mientras percibo, cada vez con mayor precisión, las voces humanas de última hora, las ventanas que se cierran de un solo golpe, las risas de los extraños. Todo parece en armonía conmovedora con mi inquietud nerviosa en este atardecer. Inquietud por el pequeño cuadro que contemplo como si todavía estuviera intacta la emoción que ha sabido reunir el día que ahora está acabando.

Me gustaría salir a la calle, pero la reproducción de *Stairway* parece oponerse a la idea. En el pequeño lienzo el espectador mira

escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. La única vez que había visto antes este cuadro había sido en el libro que el gran poeta Mark Strand escribió sobre Hopper. Si no fuera por el libro, creería que ese cuadro no existe. No he encontrado nunca una sola imagen de *Stairway* en todo internet. Pero sé que el cuadro fue pintado en 1949 y se encuentra en la colección Hopper del Whitney Museum, precisamente sólo a seis calles de este hotel. Podría ir hasta allí, pero no me decido.

En *Stairway* miramos escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. Comenta Strand en su libro que mientras la casa entera parece decirnos que salgamos, todo en el exterior de ella parece preguntarnos: ¿Adónde? Para Strand, todo aquello a lo que la geometría de la casa nos dispone, nos es finalmente denegado. La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que nos quedemos donde estamos. «Sal», dice la casa. «¿Adónde?», pregunta el paisaje exterior. Todo esto recuerda a una frase de Kafka: «Se fueron muy lejos para quedarse aquí». Nada extraño sería que para la escalera de la casa terrorífica de *Psicosis* se hubiera inspirado Hitchcock en este pequeño cuadro de Hopper, cuya reproducción lleva rato haciéndome permanecer inmóvil en este cuarto. Después de todo, Hitchcock, cuando realizó esa película, no sólo conocía bien la obra del pintor, que en aquellos años había empezado a ser muy apreciado por el público norteamericano, sino que se inspiró directamente en el cuadro de Hopper *Casa junto a las vías del tren* para levantar la extraña casa en la que viven Tony Perkins y su madre en *Psicosis*. Así que es muy probable que no se contentara Hitchcock con la fachada de la casa *hopperiana* y encontrara para la decoración de su tétrico interior esa escalera extraña de *Stairway* que nos invita a salir fuera, al tiempo que nos dice: «Por dios, no te muevas».

Ocurre muchas veces con este pintor: asistimos a las escenas más familiares con la sensación de que para nosotros son esencialmente remotas, incluso desconocidas. Dice Strand que si hay gente, por ejemplo, que en un cuadro de Hopper está mirando al vacío, esa gente parece estar en cualquier parte menos en donde efectivamente se encuentran, perdidos en un misterio que los cuadros no

pueden revelarnos y que sólo podemos intentar adivinar. El misterio de *Stairway* es para mí el más grande de todos, aunque sólo sea porque ahora lo tengo ahí enfrente de mí, situado de una forma que no puede resultarme ya más obsesiva, y encima paralizándome, dejándome incapacitado para abandonar el cuarto.

Creo que quiero moverme, salir. Mi situación es la misma que la de cualquier espectador de un cuadro de Hopper, aunque el cuadro que contemplo es sólo una reproducción y el lugar del que quiero escapar es nada menos que mi propio cuarto. Cualquier espectador de Hopper queda alcanzado emocionalmente por los elementos formales que en sus pinturas entran siempre en conflicto y producen sensaciones encontradas en quien los mira: irse o quedarse, observar simplemente el misterio o descifrarlo.

Creo que quiero dar una vuelta, salir. Irme o quedarme, esta es la cuestión. Desde que sé que el Whitney Museum está a sólo seis calles de aquí, no hago más que esperar el momento en que logre doblegar el hechizo y pueda salir del cuadro y moverme, pueda ir a ver el cuadro de verdad, el que me espera ahí afuera: uno más real, supongo, aunque sólo sea porque es el original y porque para verlo –debe de ser una condición de lo real– he de salir del cuadro y del cuarto y salir del hotel y cruzar unas calles, irme no muy lejos, más bien cerca, como si fuera a quedarme.

El cuadro que no está

¿Se acuerdan? Suspendí hace siete días mi escrito *Salir del cuadro* en el momento en que me disponía a dejar un cuarto de hotel de Nueva York en el que durante largo tiempo había quedado atrapado, hipnotizado por la reproducción de *Stairway*, un pequeño lienzo de 1949, una pintura nada conocida de Edward Hopper. En ella la posición del espectador obliga a mirar escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. Ya Mark Strand dijo que la puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que no nos movamos de donde estamos.

–Sal –dice la casa.

–¿Adónde? –pregunta el paisaje exterior.

Al saber que el Whitney Museum –donde estaba el original del cuadro– se hallaba a escasa distancia del hotel, había empezado a esperar el momento –¿se acuerdan?– en que lograría doblegar el hechizo y podría salir del cuadro y del cuarto para ir a ver el que me esperaba ahí afuera, a cuatro pasos del hotel: el cuadro de verdad.

He de salir –me decía yo– del cuarto y del hotel y cruzar unas calles, irme no muy lejos, más bien cerca, como si fuera a quedarme.

Pero todo eso no era más que era una situación inventada, escrita en mi casa de Barcelona. Un texto titulado *Salir del cuadro*, que publiqué para todos ustedes el domingo pasado queriendo hacerles creer que estaba realmente en el Roger Smith Hotel de Nueva York y que un cuadro de Hopper me había dejado allí inmovilizado.

Hoy sí que estoy de verdad en Nueva York, en ese hotel. Llegué ayer al cuarto previamente imaginado. Y, tal como era previsible, el cuadro que había en mi habitación no era *Stairway*.

Es cierto que es una fea costumbre mía narrar viajes antes de hacerlos. Pero qué le voy a hacer. Es mi forma de ser. Acuérdense de lo que decía el alacrán en aquel chiste que hizo famoso Orson Welles en *Mr. Arkadin*: «No pude evitarlo. ¡Es mi naturaleza!».

Aclaro que antes no hacía cosas así. La verdad es que tiene que ser una especie de segunda naturaleza la que me lleva últimamente a escribir –antes de vivirlos- los viajes que emprendo. El caso es que creo que me habría muerto del susto si, al llegar ayer a mi cuarto del Roger Smith, me hubiera encontrado de verdad ese cuadro, *Stairway*, que en Barcelona había imaginado que estaba en mi cuarto de Nueva York. En su lugar había otro. Más interesante de lo que me esperaba. Era un grabado de principios del siglo pasado en el que se veían dos oceanógrafos en alta mar. Lo fotografié. Pero seguí imaginando que aquel cuadro era el de Hopper. Después, simulé que llevaba horas atrapado en el cuarto, hipnotizado por la reproducción de *Stairway* y que, en cuanto saliera a la calle, lo primero que tendría que hacer sería ir al Whitney Museum a ver el cuadro de verdad. Casi sin darme cuenta, empecé a vivir lo que previamente había escrito y hasta publicado como algo ya vivido: una manera más de imitar al romano Petronio,

que escribía historias que él protagonizaba, hasta que un día decidió *vivir* lo que había escrito.

Para doblegar el hechizo necesitaba salir del cuadro de verdad. Llamé a Andrea Aguilar, una amiga periodista que reside en Nueva York desde hace año y medio y tiene actualmente un trabajo de estirpe netamente kafkiana. Tanto en *New York Times*, donde estuvo un tiempo, como en la revista de viajes para la que trabaja ahora, cumple funciones de *verificadora* o comprobadora de datos, es decir, se encarga meticulosamente de que no se infiltre un solo dato falso en los artículos que le dan para revisar. No hay duda de que si ella tuviera que *verificar* y corregir mis relatos de viajes escritos antes de hacer los viajes tendría mucho trabajo.

No sabía que trabajaba de *verificadora* cuando le propuse que me acompañara al Whitney, como tampoco podía yo saber –ni tan siquiera imaginar– que era amiga de Mark Strand, el poeta que ha escrito el mejor libro sobre Hopper y el autor de las maravillosas páginas que me habían llevado a interesarme por *Stairway*. No me enteré de que Andrea era *verificadora* hasta que no estábamos ya entrando en el Whitney. No podíamos entonces ninguno de los dos imaginar que lo que en realidad haríamos aquella mañana en el museo era *verificar* que el cuadro no estaba allí. Averiguamos que la colección que la viuda legara al Whitney se hallaba en la quinta planta, y a ella subimos. Nos tomamos con calma el recorrido por las diferentes estancias de esa planta y, en un momento determinado, a la media hora de estar por allí, comenzamos a ver cuadros que habíamos visto ya dos o tres veces, lo que nos hizo deducir que ya habíamos visto todo lo que se exponía y que por tanto allí no estaba ni la sombra de *Stairway*.

Andrea, en la sospecha de que me había inventado el cuadro y muy metida en su papel de *verificadora*, habló largo rato con dos vigilantes del museo. Y de lo que le dijeron dedujo que la pequeña pintura se encontraba o en el sótano o bien en algún lugar del mundo donde hubiera una exposición itinerante de la obra de Hopper.

Aceptó finalmente Andrea que *Stairway* no era un cuadro inventado. Pero saber que era real, saber que existía, le produjo una extraña ansia o deseo de verlo y tocarlo. Le pareció a ella de pronto que la invisibilidad del cuadro era frustrante, puesto que

no nos permitiría aquella mañana la experiencia de estar frente al lienzo y mirar fijamente la escalera y sentir que ésta nos invitaba a salir del Museo al tiempo que nos dejaba clavados frente al cuadro preguntándonos adónde pensábamos marcharnos. Nada de todo esto podría ya ocurrirnos, puesto que el cuadro de verdad no estaba. Yo pensé que aquello era un signo de los tiempos y contribuía a la verificación plena de que el arte moderno, a diferencia del antiguo –que era impensable sin relacionarlo con un lugar sagrado–, es un arte *portátil*, altamente fugitivo e itinerante.

Si como decía Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes* «toda relación estética precisa de un *lugar*, pues nunca se da en el vacío de la pura conciencia», no menos verdad es que a mis ojos el cuadro de Hopper *no tiene lugar*, no sé dónde verlo, salvo que lo imagine escondido detrás del grabado de los oceanógrafos. ¿Acaso hay un *lugar* detrás de ese grabado encontrado en un cuarto, el 1109, del Roger Smith Hotel? Aunque no comprobado y ni tan siquiera *verificado*, puede que haya un sótano imaginario que se deslice funámbulo por el vacío de mi conciencia.

El pasajero del Tuscania

Cada vez que entro en la 1109 del Roger Smith Hotel, observo el enigmático grabado con los dos oceanógrafos en alta mar. Ya lo he fotografiado, lo he contemplado en las más variadas ocasiones, y hasta lo he descolgado para ver si en la parte trasera encontraba alguna información más. Pero el pequeño cuadro es lo que es. Raro, especialmente por esos pequeños y misteriosos dioramas que, junto a unos catalejos, pueden verse al sur del lienzo, en el suelo de madera de la cubierta del barco. Dentro de los dioramas se ven libros sumergidos en tres ambientes distintos que son como tres estados del alma: tropical, oceánico, desértico.

Las extrañas atmósferas que parecen contener los dioramas fijan ahora mi vista y me impiden apartarla del grabado. ¿Quiénes son esos oceanógrafos que han suplantado a mi *Stairway* y que también ejercen como hipnotizadores? ¿Qué hacen esos dioramas ahí en el suelo? ¿Hay dioramas en alta mar? Y a todo esto, ¿se oculta *Stairway* detrás del oceánico grabado?

Según la dirección del hotel, el «insignificante cuadro de mi cuarto» es muy probablemente una ilustración de una edición antigua de un libro de Joseph Conrad. Si los dioramas me parecen misteriosos, a ellos también. Pero ellos sólo dirigen el hotel, y por tanto no resuelven enigmas artísticos a los clientes. Eso me han dicho y, seguramente sin pretenderlo, han logrado ofenderme. Porque yo no pido nada, no pido que me resuelvan ningún enigma, pero quiero saber por qué en mi cuarto han puesto ese cuadro y no otro. Estoy seguro de que todo puede explicarse.

–Entonces, ¿tampoco sabrán explicarme por qué hace una semana el cuadro de la habitación era otro?

–¿Otro?

–Un Hopper que ahora está ilocalizable.

Han fruncido el ceño y han dado a entender que les desconcertaba mi afirmación. Nunca han tenido un Hopper, han afirmado muy serios. No están, por otra parte, plenamente seguros de que el grabado de los oceanógrafos pertenezca a un libro de Conrad. La única persona que habría podido decírmelo con toda fiabilidad murió el año pasado.

Lo he pensado bien y no puedo perder el tiempo rastreando todas las ediciones de Conrad para ver si encuentro ese grabado con catalejos y dioramas, de modo que voy a concentrarme en la notable casualidad de que el único libro que me acompaña en este viaje sea un conjunto de ensayos de Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters and Last Essays.*

Ya es casualidad y yo nunca desecho estos azares.

Entre los ensayos se encuentra *Ocean Travel,* donde se habla de los viajes por mar y se dice que ya no son lo que eran. Sin duda, podría este texto haber sido perfectamente ilustrado por el grabado de los dos oceanógrafos en alta mar que tengo ahora frente a mí en el momento mismo –en pleno y bellísimo crepúsculo neoyorquino– de escribir estas notas.

Mientras veo cómo la luz de sombra del atardecer se va deslizando hasta los confines mismos del cuarto, decido imaginar que el grabado de los oceanógrafos pudo ser en sus orígenes una ilustración de *Ocean Travel.* Y ya no pienso echarme atrás en lo imaginado.

«Contradecir a lo que imaginamos sólo ayuda a reducir la vida de nuestro espíritu», solía decir Vilém Vok. Así que doy por cierto

todo y sigo mi camino y vuelvo a *Ocean Travel* y allí encuentro una admirable apología de la libertad y también una bella descripción de los climas distintos que debe atravesar toda gran imaginación que quiera cruzar, de arriba a abajo, un puente, una vida, una gran novela, una estrella, una luna, un diorama.

Son más coincidencias y casualidades de las que me esperaba. Y suficientes para pensar que entre el grabado y yo no hay una conexión superficial. Pero averiguar la profundidad de esa conexión se presenta como una tarea ardua. Sólo sé que *Ocean Travel* fue escrito por Conrad para el *Evening News*, tan sólo con el propósito de sacarse algún dinero durante el viaje que hizo en el *Tuscania*, el transatlántico en el que con fines promocionales se embarcó hacia Estados Unidos durante el invierno de 1923, un año antes de su muerte. Conrad fue un hombre de mar que nunca pensó que llegaría ser «un pasajero» y expone en su artículo –en la línea de los dos que ya anteriormente había escrito contra el lujo ofensivo del Titánic– su protesta por los horrendos cambios experimentados en los viajes por mar desde los tiempos en los que él navegaba: «La experiencia del *pasajero* era bien distinta en la época de la navegación a vela: allí tenía que aclimatarse a ese ambiente moral de la vida en un barco que estaba condenado a respirar durante muchos días. No era huésped de una incómoda e inestable imitación del Hotel Ritz».

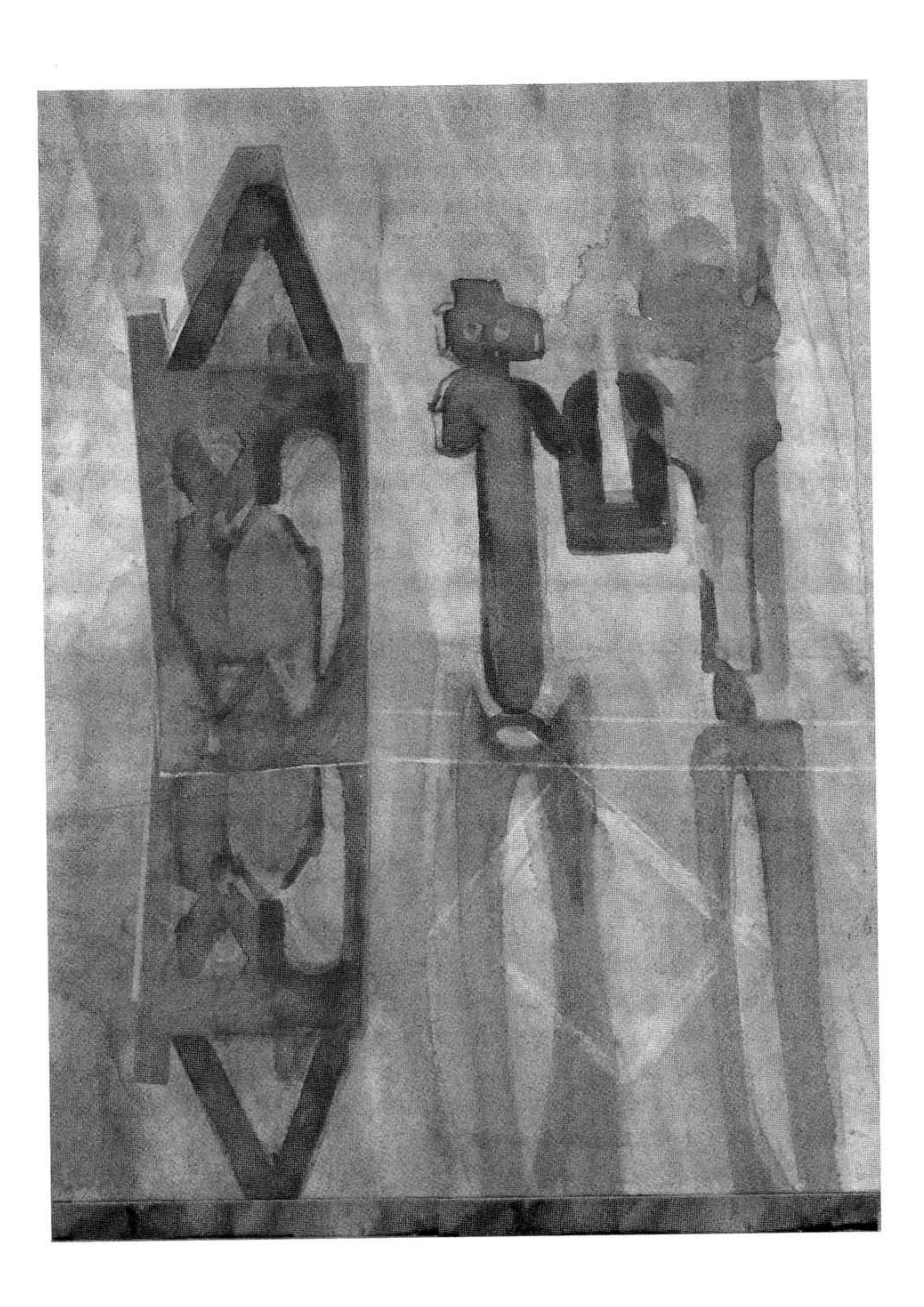
En términos generales, el cambio a peor es una de las constantes de la historia de la humanidad y la alta literatura lleva ya siglos dedicada a comentar ese pertinaz fenómeno. Y es que los humanos parecemos cambiar continuamente, pero siempre para ir a menos. En *Ocean Travel* habla Joseph Conrad, con conocimiento de causa, de la demolición del antiguo concepto del viaje en alta mar y lamenta la pérdida del sentido de la soledad y de la aventura. Ya ni siquiera el mar es lo que era, dice. Sobre todo, añade, cuando uno lo mira desde el ojo de pez de un camarote pulcro.

Pero también es verdad que, por más crítico que Conrad fuera con los lujos transatlánticos, eligió un billete de primera clase para su travesía marítima hacia los Estados Unidos. Quizás intuía que nunca estuvo demasiado reñida la protesta con la comodidad propia. Y parece que no hubo una sola noche en la que no cenara por

todo lo alto en la mesa del capitán. Nada que reprocharle. Yo, al menos, no soy quién para hacerlo. No soy quién para nada. No soy. O, mejor dicho, sólo soy alguien que, aquí en este cuarto del Roger Smith, espera que cese el interminable hechizo del grabado de los oceanógrafos. Alguien que está aquí, atrapado, con su mirada secuestrada por esa escenografía marítima, por ese grabado anónimo que me ha intrigado y hechizado más que *Stairway*, lo que ya es decir. Sólo soy alguien que se ha convertido en un solitario que mira ahora incrédulo los catalejos y los dioramas. Alguien que mira todo eso y sospecha que debajo del grabado puede estar el lienzo de Hopper. Alguien a quien de vez en cuando le parece oír de fondo una voz que, a pesar de la distancia, le llega desde la recepción del hotel y le dice:

–No resolvemos enigmas artísticos a los clientes.

No, claro. Los hoteles no están para descifrar misterios de dioramas en las cubiertas de los barcos *conradianos*. Aunque entonces, ¿para qué están los cuadros en las habitaciones de los hoteles? No sé. Creo que afuera, en Lexington Avenue, la circulación rodada ha literalmente enloquecido ©



José Ángel Valente

Juan Gelman

Los estudios y ensayos sobre la obra de este gran poeta no escasean, de manera que me limitaré a rozar algunos puntos que creo conocer de cerca. Ningún poeta nace de la nada y Valente partió de la tradición poética española. Como aconsejaba Basho, no imitó a los antiguos, buscó lo mismo que ellos buscaron.

Una fatigada polémica en el ámbito de la poesía en castellano pretende dividirla en poesía de la experiencia y poesía de la esencia. La primera se califica también de poesía de circunstancia, como si la esencia humana no fuera el producto de un tejido de circunstancias y fuera inmutable y no pudiera cambiar. Valente ha sido clasificado como un poeta esencialista. Léase este poema de su libro *Mandorla*:

Iluminación

Cómo podría aquí cuando la tarde baja
con fina piel de leopardo hacia
tu demorado cuerpo
no ver tu transparencia.

Enciende sobre el aire
mortal que nos rodea
tu luminosa sombra.
En lo recóndito
te das sin terminar de darte y quedo
encendido de ti como respuesta
engendrada de ti desde mi centro.

Quién eres tú, quién soy,
dónde terminan, dime, las fronteras

y en qué extremo
de tu respiración o tu materia
no me respiro dentro de tu aliento.

Que tus manos me hagan para siempre,
que las mías te hagan para siempre
y pueda el tenue
soplo de un dios hacer volar
al pájaro de arcilla para siempre.

Una experiencia de vida es hueso de este poema y no podría ser de otra manera. Las experiencias del poeta están presentes en sus poemas, pero no como relato de sí, sino como biografía del poema. Quienes hablan de la existencia de distintas clases de poesía niegan que la poesía es una e indivisible, que es esencia de la lengua hable de lo que hable y cualquier sea su tono. La poesía es palabra calcinada y Valente buscó, y logró, lo que en estos versos dice: «Quedar/en lo que queda/después del fuego,/residuo, sola/raíz de lo cantable».

También se ha incluido a Valente en el rubro «poesía del silencio». Véanse estos dos poemas de *No amanece el cantor*:

El otoño bajaba como una espesa baba amarillenta a los recintos sumergidos del alma. ¿Y cómo no entregarse así a la embestida ciega de las sombras?

* * *

El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo. ¿Para eso has venido hasta aquí? ¿Con quién era la cita? El centro es como un círculo, como un tiovivo de pintados caballos. Entre las crines verdes y amarillas, el viento hace volar tu infancia. –Detenla, dices. Nadie puede escucharte. Músicas y banderas. El centro se ha borrado. Estaba aquí, en donde tú estuviste. Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía?

Cabe preguntarse qué es el silencio en poesía. Valente habla del silencio anterior a la palabra y se podría mencionar además el silencio posterior a la palabra. Entre los dos, la palabra del poema

sucede llena de silencio y en la poesía de Valente ese silencio es interrogado para revelar sus rostros ocultos. Así interroga al poema mismo y a su materia, la lengua. El silencio del poema, ¿radicará en que una palabra se aparea sólo con otra de las miles del lenguaje, y ese apareo silencia muchos posibles más? Valente buceó con su escritura la neblina del nombre que no tiene nombre.

Pienso que por esa razón, más que por las tradiciones de su Ourense natal, se acercó con naturalidad a la mística, la cristiana. la hebrea, la árabe. Véanse estos poemas de *Tres lecciones de tinieblas.* Cada texto de ese libro parte de una letra del alfabeto hebreo y Valente explica que los originó la música, pero advierte que los sustenta un eje vertical, «el de las letras, que permitirían leer... todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo». Esto recuerda un pasaje del *Zohar* o *Libro del resplandor*, obra atribuida al cabalista del siglo XIII Mosé ben Sem Tob de León: Dios se reúne con todas las letras del alfabeto para elegir la que iniciará el universo. Los poemas:

Jeht

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre; lo que es y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama.

Tet

La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo parta indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.

Hay tres experiencias que conducen al ex tasis, al salirse de sí mismo: la amorosa, la mística, la poética. Las tres conocen lo indecible, los límites de la lengua que impiden expresarlo. Valente

encontró en San Juan de la Cruz, Santa Teresa, el Maestro Eckhard, el sufismo, la Cábala, un designio igual al suyo: el de transponer esos límites. Valente opinaba que la grandeza de la poesía de San Juan estriba en que dice lo que dice y dice lo que calla. Podría agregarse que así calla lo que dice devolviendo la palabra a su no palabra, a la palabra liberada del lenguaje, como quería María Zambrano. La búsqueda del más allá de la lengua es como la búsqueda del más allá de la vida misma.

Esto no marca la escritura poética como resultado, sino que la domina como práctica de ruptura de esos límites. En Valente, esa escritura parte de reglas que a cada instante transgrede y abre un espacio en el que el poeta desaparece y sólo queda la palabra. «Qué importa quién habla, alguien dijo qué importa quién habla», acuñó Becket. Cada poema de Valente es un comienzo que nace de presentarse ante la hoja en blanco con la pluma virgen de toda experiencia anterior, de cada rincón del lenguaje ya visitado por ella, desde ese borramiento necesario.

El lenguaje tiene un fondo inagotable y se ha dicho que el ser humano lo inventó como remedio de la muerte. «Escribir para no morir», formuló el escritor Maurice Blanchot. La gran poeta rusa Marina Tsvietáieva observó algo más preciso: «El poeta no vive para escribir, escribe para vivir». Se inventó la escritura para impedir que la lengua muera. Michel Foucault reflexionó que, contra el borde de la muerte, la lengua encuentra un espejo y se refleja para cesar la muerte que la cesará, de manera que su único poder es el de hacer nacer en ella misma su imagen en un juego de espejos que no tiene límites. Valente jugó este juego, el único que permite vencer al tiempo. La escritura de Valente vence al tiempo. El escribió mañana.

La poesía no practica la tarea del sofista, que pretende tornar lógico lo ambiguo. Al revés: explora la ambigüedad de la razón para encontrar la palabra muda del ser, la aplastada por las imposiciones, por la miseria, por el hambre. No es un trabajo que se pueda planificar y el poeta va de la vivencia a la imaginación en un viaje que momentáneamente cesa en un poema. Pero el viaje sigue en otro, empujado por el deseo de nombrar lo invisible, la verdad última de la lengua. Valente es un explorador de la verdad última de la lengua, que es como decir la verdad última de la realidad, la

verdad última de los seres humanos. En su escritura palpita la pre sencia ausente de lo amado, la zozobra que obliga a decirla sin estruendo.

Permítaseme una confesión. No me resulta fácil hablar de José Ángel Valente. Sostuvimos una amistad personal, profesional y espiritual muy intensa. Estamos a diez años de su muerte, pero todavía no puedo darlo por muerto dentro mío. Recuerdo su dignidad, su rigor, su generosidad con los castigados. Traté de separarme de ese duelo incumplido para hablar de su poesía, pero antes tuve que escribir este poema:

La boca

A José Angel Valente
In memoriam

Como el azar que todo domina
y el encuentro con lo que nunca
pasó en el pasado abre
aromas delicioso del alma.
Como el viento que dialoga con
lo malobueno de la tierra,
la férrea lanza, el escorpión
que roía la libertad del pulso.
Teresa que pasabas
con bonete amarillo en un burro
que te donó la fe.
Por qué no fuiste más de prisa,
tiempo,
para que José Ángel viera
semillas del mar doble
que en los flautines fingen
una paloma rota y nacieron
de las plantas oscuras de tu profanación,
palabras que envolvían
el hacia qué y para qué.

Maestro de ausencias amadas
que albergaste en un canario triste
y nunca te cantó.
Hijo de astros ocupados,
escrito en una carta larga
donde el diamante llora.
De los reflujos de la enfermedad
nació una cabellera de espanto
que creó la no vida.
Los astros lamen
cielos sin causa,
inviernos fríos del tren
que te llevó a tierras del desafío espiritual
donde nada está dicho
nunca, nada.
La música corta pergaminos
de eternidades que no existen.
Allá se fue la visión
de abismos que encierran todas las cosas y
lastimaban tu corazón de fuego.
Una flota de voces extrañas flota
en una mano sin perdón.
Tus viajes a la lengua
brillan en páginas secas que incendia
una hoja de otoño.
Hermano de la pérdida,
el tiempo que esperabas
vivió en tu boca ©


Mesa
revuelta



La Venus de Ganzo

Rodolfo Alonso

UN GRAN POETA MODERNO VENEZOLANO DE LENGUA FRANCESA, ROBERT GANZO (1898-1995), LOGRÓ ESCRIBIR –EN NUESTRA ÉPOCA, Y DESENCADENADO POR UNA VENUS PRIMITIVA– UNO DE LOS MÁS BELLOS POEMAS DE EROTISMO CARNALMENTE MÍSTICO DE TODOS LOS TIEMPOS.

Publicado por primera vez en 1939 (magníficamente acompañado con litografías originales de Picasso y diez dibujos de Jean Fautrier), *Lespugue* es considerado con justicia como uno de los textos más notables de la poesía francesa moderna. Ventajosamente comparado nada menos que con el celebérrimo *Cementerio marino* de Paul Valéry, con mucha razón afirmó Léon-Gabriel Gros que «tiene todas las posibilidades de durar tanto como dure la lengua que Ganzo emplea».

La Venus de Lespugue no es otra que la escultura auriñaciense descubierta por René de Saint-Périer en Lespugue (Haute Garonne, Francia). Pero esa calípiga imagen de mujer que nos llegó sorpresivamente desde el fondo de los tiempos, vino a revelarnos asimismo la otra imagen –indeleble– de la Mujer que todos los hombres dignos de ese nombre llevamos en nuestro interior. La gloria de Robert Ganzo es haberla vuelto lenguaje, poesía, es decir mito, sentimiento y realidad a la vez.

Venezolano de lengua francesa, Robert Ganzo nació en Caracas en 1898, pero su familia se trasladó a Bruselas en 1910, dejando atrás una infancia en los trópicos que, sin embargo, iba a estar siempre en el meollo de su poesía. A partir de 1917 comienza a publicar pequeñas *plaquettes* en verso y escribe piezas que serían representadas en el Théâtre des Galeries. Hacia 1920 se instala en París, donde primero se hace bailarín (Sibelius, Chopin, danzas de

América Latina) y luego se une a los tradicionales *bouquinistes* en las orillas del Sena. Hasta que instala su propia librería: *Al vicio impune*, que se volvería legendaria.

Allí, en París, frecuentó a André Breton y a Paul Éluard. Y allí se consagró su reputación de gran poeta del idioma de Francia, país por el que combatió valerosa y tenazmente en la Resistencia durante la siniestra ocupación nazi. Durante ese período volvieron a circular en forma clandestina sus *Tracts*, poemas-manifiestos (que había comenzado a escribir durante la guerra civil española), que recién serían publicados con su firma en 1947. En 1949 y 1950 se representó su obra *Plutôt q'une autre*, primero en L'Atelier y luego en L Oeuvre. Realizó diversas exposiciones de pintura y, a partir de los años 60, se consagró a la prehistoria y publicó, en 1963, *Histoire avant Sumer*, y en 1974 *Livres de pierre ou la prehistoire reconsiderée*. Entre otras distinciones, Robert Ganzo recibió en 1990 el Gran Premio de los Poetas Franceses. Murió el 6 de abril de 1995.

En poesía su obra es amplia: *Tracts* (1936), *Orénoque* (con dibujos de Fernand Léger, 1937), *Sept chansons pour Agnès Capri* (prefacio de Léon-Paul Fargue, 1938), *Lespugue* (1939), *Rivière* (1940), *Domaine* (1942), *Langage* (1947), *Colère* (1951), *Résurgences* (1954), y numerosas ediciones de arte ilustradas por Fautrier, Léger, Jacques Villon, Ossip Zadkine, Oscar Domínguez y muchos otros. Pero así como la estatuilla que hoy alberga el Musée de l Homme deslumbró a todos descubriendo misteriosas y ancestrales resonancias que se creían adormecidas, así también el poema a la Venus de Lespugue, lúcidamente reconocido por el ya citado Gros como «el más grande poema de erotismo religioso que se haya escrito en nuestro tiempo», también despierta –y despertará– en todos nosotros la magia y la necesidad de la Mujer-Mujer, ese misterio cotidiano, compañera y vestal, madre y amante, porvenir y presente de la especie, de los mejores y más fértiles sueños de los hombres.

LESPUGUE
por Robert Ganzo

Último paso o final fuego,
a todo signo el caos lo borra.

Vientos colmados de frío azul
entre mandíbulas de hielo.
A la sombra de tu dormir,
entre las nieves y las piedras,
un primer sueño nace, igual,
a hielo que quema tus párpados.

¿Tu aliento, cual un agua se alza
hacia qué río incierto aún?
Abre tus ojos tras el sueño;
ya llega el alba y cesa el cielo.
¿Aquí es? Saqueos, hambres, sed,
tumultos: dejar que nos lleven.
Tus manos solas, como cajas,
guardan el resto de las noches.

Como los dientes de un mordisco,
alzándote cuando me alzaba,
tú me seguías, fiel esclava,
y quizás también te seguía,
esclavo sin terror, yo mismo.
Así, indiferentes, sombríos,
en celo, dos signos errantes
bajo lo hostil de un cielo pálido.

Bosques inmóviles sin polvo;
negros lagos que nada holló;
rutas de sangre; hitos de piedra:
gusto a rebaño resignado
que dócil va. Todo se borra.
detrás del sueño abre tus ojos;
tu cuerpo es cálido y friolento;
mis ojos de animal cansado.

El día. Mira. Una colina
derrama hasta nosotros pájaros,
floridos árboles y aguas
en verde hierba que se inclina.

Mujer, tú en fin –carne besada–
como tú tensa, arco de éxtasis,
revelas súbita tu gracia,
tus manos ebrias de rocío.

Tus ojos sabios en paisajes
yo los aprendo esta mañana
incólume a través de eras
y alcanzados para siempre.
Ya las palabras, de luz hechas,
en nuestro fondo se preparan:
y yo separo tus rodillas,
temblando de inicial ternura.

¿Dónde terminas? Te he dejado
en el calor de nuestro abrigo;
pero andas tú en mi pensar,
te me adelantas, como un grito.
Lobos no tienen tal clamor
cuando se abate aquel que muere;
y en los vientos no está el rumor
que voy llevando como ofrenda.

Yo te dejo y me acompañas
a las penumbras de esos bosques,
a esos barrancos, a esas cimas
donde las nubes se desgarran;
y en mis manos, cuando bebo,
lo que yo veo es tu rostro,
el primer rostro entre todos
abierto por primera vez.

La sombra sube y te me roban.
A tus confines perseguida,
te duermes. Y yo, vigilante,
escucho el pájaro rozándote,
las fuentes, tu rumor de vida
venido de lejano albergue,

y el gris follaje que agita
un lento aliento harto de voces.

¿Dónde terminas, si reencuentro
tus brazos que esperan, tus fiebres,
y el misterio que hay en tus labios
como ese fuego criador?
Sonríes cerca de ese reino
donde va tu mirada aguda;
y tu fuerza, como un torrente,
brota de tu vientre que sangra.

Si mi furor preso al racimo
de tu cuerpo tranquilo y fuerte
grita y se mezcla con tu sangre,
tu rostro lejos se me escapa.
Tu carne inmensa que yo estrecho
reía y lloraba en mi médula,
y encuentro, al fondo de tus órganos,
el caer sin fin de una estrella.

¿Dónde terminas? Tiembla el mundo;
y, en el fragor de las montañas,
renaces ya de los limones,
serpiente roja en el tobillo;
¿mujer, todo en vuelo y curvas
y entibiados resultados,
nácar y luz, carbón y sombras
de qué hundimientos producidos?

Vals que el estío ceba en savia,
veo tus senos dilatarse
y hasta tu vientre estremecerse
cual suelo cálido que se alza.
Tú me apaciguas si me asombro
de esos poderes que detentas
y sé, mujer, que tuyos son
rojos milagros del otoño.

Canta tu voz largos pasajes
de nuestros hermanos juntos
en horizontes, sus mensajes
al tronco de álamos se anudan;
osarios negros de días tórridos,
las hambres, la sed, insaciables,
y el suelto reír de las arenas
desgarrador de vacíos pechos;

las zarpas, marca de los dientes,
llamas temblando en la noche
de las llanuras infinitas,
la seca espera de las momias,
blanco desdén duro de huesos,
orden que acuña una piel muerta
rodando en alas de los ecos,
todo lo que esta tierra lleva.

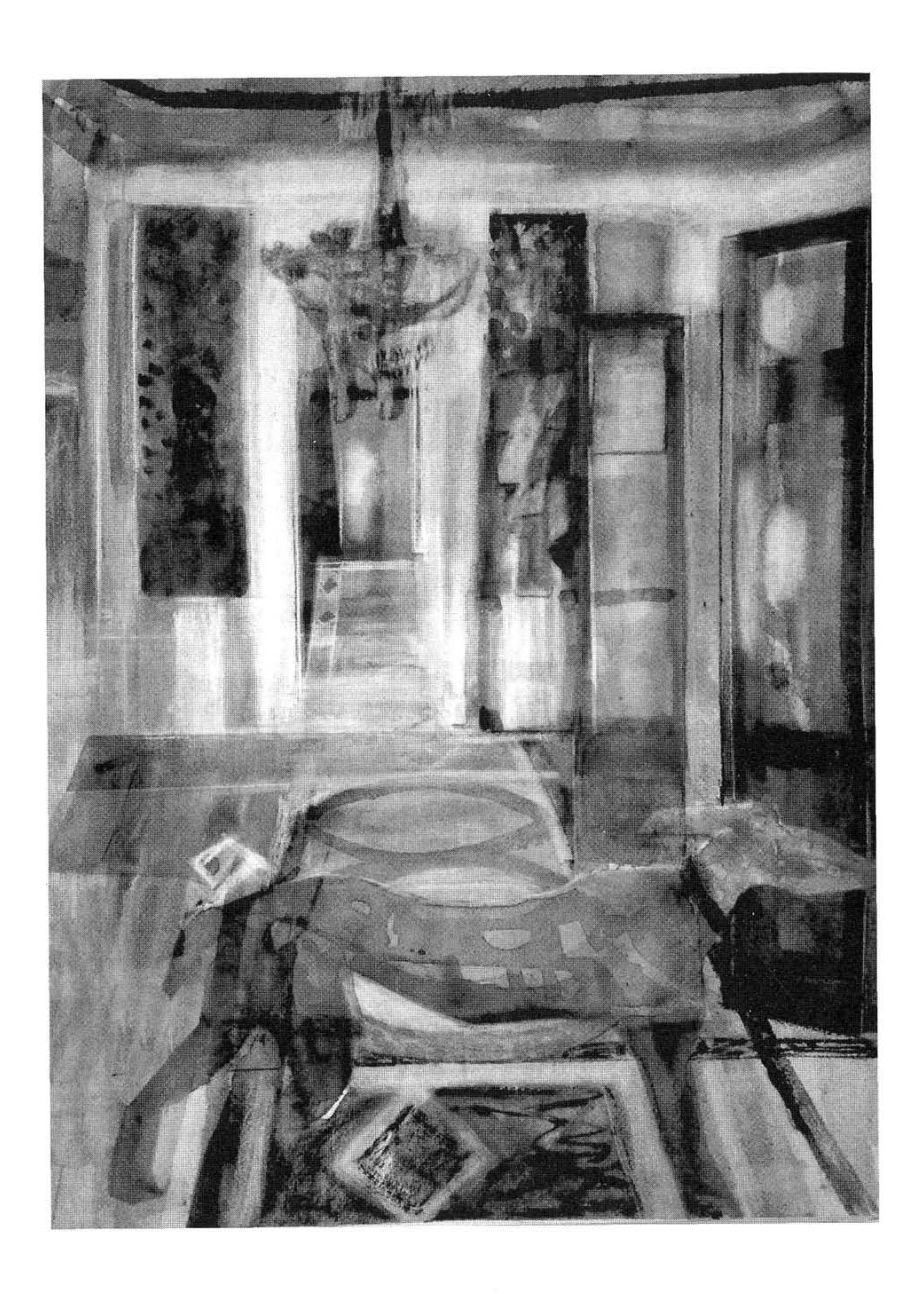
Canta también que te merezco
con mis ojos, mis confusiones,
tus dedos de ocre en las paredes
de la roca en que huyó tu voz.
El silencio te ha desvestido,
–camino abierto a un solo gesto–
y mi maravillado orgullo
rodea a una mujer desnudada.

Primera y bravía quietud
donde yo bebo tus temblores
por conocer el sabor rudo
de los mares y de las selvas
que a ti te han hecho, provisoria,
caricia de ala, isla de carne,
mi compañera, que yo mezclo
al día continuo del marfil.

Tu torso se arquea lentamente
y tu destino se cumplió.

Estarás en las luces de ámbar
de nuestro asilo amortajado,
viva después de nuestro polvo
como una presencia encerrada,
cuando rindamos nuestras partes
de brisa, de onda y de humareda ©

(Traducción de Rodolfo Alonso)



La mirada de la memoria

Juan Cruz

En el mejor libro de Jorge Semprún, *La escritura o la vida* (Tusquets), el escritor rememora un suceso ocurrido en Buchenwald, cuando él era un presidiario en el despiadado campo de concentración de Hitler. Fue el día de la liberación y él busca pájaros alrededor, quiere encontrarlos para mostrárselos a los soldados alemanes que han acudido a darles la noticia de que la guerra está terminando. No hay pájaros en Buchenwald, han sido ahuyentados por el humo horrendo de los hornos crematorios, por la desolación en la que está sumida aquella parte rota del mundo. Muchos años después, 65 años después, estuve con Semprún en Buchenwald, asistiendo cerca de él a la conmemoración de aquel día de abril en el que Semprún y miles de internos más, muchos de ellos españoles también, supieron que la dama negra y horripilante que había asolado Europa con su detritus de muerte estaba a punto de tirar al basurero su guadaña.

Volví a leer aquellos días ese libro imponente de Semprún, y comparé su mirada, la que yo imagino que era su mirada, con esta de ahora. Él está subido en el pedestal de los oradores; narra aquellos sucesos, rescata con su memoria de oro lo que vio entonces, y lo ofrece para que los jóvenes (y había muchos jóvenes en aquel auditorio emocionado e imponente) no se olviden de que de aquel horror nació la voluntad (ahora resquebrajada por la crisis) de una Europa en la que ya no fuera posible eso nunca más. Y pensé que de aquella mirada de los años de internamiento, que de manera tan lúcida aparece en aquella autobiografía, a esta en la que ahora Semprún es ya un hombre que pasó de los 85 años sólo han pasado, precisamente, los años.

Cuando lo vi en el hotel Elephant, de Weimar, rodeado de antiguos prisioneros (dos de ellos españoles, uno de Córdoba y otro de Asturias), Semprún era el mismo personaje inquisitivo, curioso, ávido de noticias, que se representa en *La escritura o la vida;* desde que fue liberado y buscó inútilmente los pájaros de Buchenwald ha hecho de todo en la vida; fue clandestino, guionista célebre, francés, español, consejero, ministro, presidió jurados, escribió en los más variados formatos, hizo novelas y declaraciones, se peinó como un dandy y peinó canas, rebuscó en detalles insólitos de una memoria que está llena de canciones y por tanto de nostalgias, pero siempre ha sido este tipo curioso que entreabre la puerta del hotel para exhibir una risa que no es tan frecuente como lo que dicen las fotos.

Y la mirada es la misma, es la que se lee en ese libro, y es la que se le ve en persona. La mirada del curioso que busca hasta el final el detalle que le falta para hacerse su composición de lugar. Su escritura está hecha bajo ese amparo de la vida. Por eso ese título emblemático de su producción, *La escritura o la vida,* le define tanto. Hay gente que escribe para vivir. Fatalmente, y a veces felizmente, Semprún ha vivido y por ello ha escrito; no ha dispuesto los materiales para aprovecharse de ellos, los materiales estaban en el camino y él los ha ido utilizando con el entusiasmo de un colegial que en realidad no esperaba de la vida sino felicidad o canciones. Y resultó que en medio de ese viaje iba a encontrarse con los dramas de la vida, que él ha vivido como quien vive en medio de la hiel, nadando.

De aquel encuentro último en Buchenwald –y él ha dicho, en artículos emocionantes y memorables, que ese era de veras el último encuentro en Buchenwald–, conservo otro detalle de la curiosidad implacable de su memoria. Uno de aquellos españoles que asistió con él a esta conmemoración cruda en lo que fue el campo de concentración nazi se le acercó para preguntarle si se acordaba de él. Cómo que si se acordaba. Recordaba todos los detalles de su nombre y apellidos, su procedencia, su apodo, el número que tenía adherido al uniforme de presidiario... Los que leen los libros de Semprún tienen la tentación de buscar en los intersticios de esa realidad que él narra en sus memorias algunos elementos de ficción. Puede haberlos, sin duda, porque él esta

dotado para inventar, como saben los cineastas que le han pedido historias. Pero esta memoria que exhibe, y sobre la que los años pesan tan sólo para ponerla más de manifiesto, está adscrita a sus libros con pelos y señales, producto sin duda de una mirada que sigue siendo la de un hurón incesante rebuscando siempre en el olor de la tierra para contar lo que vio, lo que vivió y, muchas veces, lo que cantó ©



El Caribe desmitificado de V.S. Naipaul

Fernando Cordobés

En su libro *The Middle Passage* (1962), el premio Nobel del año 2001, V.S. Naipaul relataba sus viajes a través de Trinidad, su isla natal, Guyana, Surinam, Martinica y Jamaica. Naipaul describía la pobreza, la alienación y el racismo existente en las poblaciones de esos países. La idea central del libro era que se trataba de territorios poblados por gente privada de su cultura original. Una cultura que no fue reemplazada por una nueva, sino sustituida por una copia de modelos foráneos, por la voluntad de sustituir la del colonizador mediante la reivindicación de una lengua propia, ya fuera el patois, el créole, o el papamiento, o, también, pretendiendo una utópica e inviable vuelta a África como propugnaba el rastafarismo jamaicano. De entrada, el libro fue un golpe directo a los movimientos de reivindicación nacidos en el Caribe, un contrapunto doloroso que no iba a pasar inadvertido. Naipaul veía a su isla natal, Trinidad, como un espacio sin héroes, un lugar donde le resultaba casi imposible salir adelante a cualquiera con mínimas aspiraciones. En contraste, Naipaul sí admitía aspirar a grandes ideales. Para el autor trinitario los ideales son imprescindibles tanto para los individuos como para las sociedades y sin ellos, es imposible reunir la voluntad y la dedicación necesarias para dejar huella en el mundo. De alguna forma, su escritura está comprometida con quienes tratan de llamar la atención o hacerse un nombre. Los delirantes personajes de su novela *Miguel Street* (1959) son a menudo unos ineptos que viven tan sólo un peldaño por encima de la miseria, pero tienen una increíble capacidad de crear intrigas y asumir falsas identidades, ya sea la de hombres misteriosos, personas bien educadas, inventores o líderes mesiánicos. Pero sus historias revelan una desesperanza dramática, una ausencia total de logros significativos, reflejo de la vida en la isla durante las

décadas de los 30 y 40 del pasado siglo XX. Para Naipaul en aquella época Trinidad era una colonia donde existían muy pocas posibilidades de hacer algo más que no fuera pegar a la mujer, beber, fantasear o fanfarronear. Con semejantes planteamientos Naipaul se ha alejado siempre y de forma definitiva de una visión complaciente del Caribe, de las reivindicaciones, ingenuas o no, de muchos movimientos asociados a la liberación del mundo colonial. Sus obras, su pensamiento y su propia vida han levantado ampollas y agravios amargos difíciles de perdonar para sus detractores. Su relación con su patria es obsesiva, casi enfermiza y es una premisa esencial para entender su actitud crítica, beligerante y provocadora hacia el Caribe que se traduce en el rechazo que sienten hacia él muchos de sus compatriotas y muchos otros autores caribeños.

Vidiadhar Surajprasad Naipaul nació en Chaguanas, un pequeño pueblo de la isla de Trinidad, el 17 de agosto de 1932. Sus abuelos indios habían abandonado las planicies del Ganges a finales del siglo XIX para establecerse entre la reducida comunidad de brahmanes, la casta más alta en la jerarquía del hinduismo, que llegó a la isla. Su padre, Seepersad Naipaul, ejerció el periodismo y tuvo durante mucho tiempo aspiraciones literarias. Era un lector compulsivo e inconstante que nunca terminaba un libro de los muchos que empezaba. Naipaul creció en el seno de una gran familia india que se trasladaba constantemente de casa en casa sin la garantía, en ocasiones, de saber dónde iban a pasar la noche. Quizás por eso Naipaul aprendió desde bien pequeño distintas formas de supervivencia. Para él éxito y logros requieren voluntad, dedicación, una piel dura, desdén e incluso astucia y cierta brutalidad. Naipaul lo ha mencionado a menudo. En su infancia no tuvo las mismas perspectivas de alguien crecido en un entorno seguro, cómodo y confortable. En la Trinidad de su juventud existían muy pocas oportunidades para los indios y sus descendientes. La educación, más allá de la escuela primaria, exigía dinero o superar exámenes muy competitivos. Las tensiones raciales entre comunidades eran enormes. Físicamente débil, miembro de la minoría india, él mismo era demasiado propenso a convertirse en una víctima. Quizás por eso desde muy joven estuvo más interesado en quienes eran capaces de dejar de ser víctimas y en orientar su propio

destino, que en las propias víctimas y en los sentimientos de culpa o de compasión hacia ellos. Esa actitud se refleja en la simpatía que mostraba hacia el personaje de Jimmy Ahmed, el falso líder del movimiento del Black Power en *Guerrillas* (1975), uno de esos «mesías» que se presentaban a sí mismos como líderes en tiempos de agitación. A pesar de matar a Jane, otro personaje de la novela, Naipaul no podía por ello dejar de sentir más afinidad hacia él que hacia la propia Jane y Roche, dos liberales blancos extranjeros cuyo compromiso con el tercer mundo no era sino un medio de compensar sus carencias personales y emocionales. Jimmy es un estafador de poca monta y un posible violador. Mitad chino, mitad negro, no pertenece a ninguna parte y a su manera, incoherente y auto engañada, trata de imponer una visión en su vida. Jimmy es producto del colonialismo y representa, al mismo tiempo, la influencia continua de los antiguos colonizadores en el mundo poscolonial. En Londres, Jimmy se deja atrapar por la agitación de la contracultura de los 60 y su idealización del tercer mundo como una fuente de sexualidad, autenticidad y revolución. Básicamente es un timador que trata de sobrevivir, pero se convierte en un héroe para la izquierda liberal y en un semental para las mujeres blancas acomodadas. De regreso a las Indias Occidentales, su mitad china le aleja de las verdaderas raíces en la comunidad negra que aspira a liderar. Es un colérico y confuso producto de la inteligencia blanca londinense, un imitador de sus fantasías revolucionarias. Muchos de los personajes de Naipaul son a menudo tipos como Jimmy, conatos de escritor incapaces de separar sus fantasías del análisis racional, demasiado indisciplinados como para asumir el duro trabajo de llegar a ser algo en la vida. Jimmy nunca termina los libros que empieza a leer ni su novela, siempre inconclusa, que plantea, principalmente, fantasías de superioridad y de poder sobre los demás. Su intento con la escritura, como le sucedía a Ganesh, en *The Mistic Masseur* (1957) son ejemplos de cómo un escritor proyecta sus necesidades emocionales en la narrativa como un medio de dar orden y propósito a una vida sin sentido.

Cuando el padre de Naipaul consiguió un trabajo como periodista en la capital, Puerto España, la familia debió abandonar el pueblo y, al mismo tiempo, las pocas costumbres que aún los

ataban a su pasado indio. A los seis años de edad, Naipaul entró a estudiar en el Queen's Royal College. Pero en la capital había pocos inmigrantes indios. La familia de Naipaul se fue aislando, encerrándose en su propia casa, como extranjeros en su propio país. En casa, Naipaul escuchaba las lecturas de su padre. Según él, el padre leía varios libros a la vez sin terminar ninguno y lo hacía menos en búsqueda de la trama, que para encontrar las cualidades especiales de cada uno de sus autores. Estas lecturas eran distintas de las que realizaba en la escuela y mucho más ricas. La lectura fue para él una tarea difícil; los personajes, las costumbres, los escenarios que aparecían en los libros eran demasiado lejanos, extraños a su propia experiencia, casi incomprensibles. En aquella época, la idea de escribir ya se había instalado en él inspirada y alentada por su padre. Cuando tomó la decisión de ser escritor, tenía sólo once años. Cuando abandonó definitivamente Trinidad, persuadido de que sólo en Gran Bretaña podría aprender a escribir, tenía dieciocho. ¿Qué fue lo que ocurrió en ese periodo? Naipaul ha hablado mucho de esos años cruciales, del sentimiento de ser extranjero en su propia tierra, de su incapacidad para hacer amigos en una ciudad extraña, de su escasa comprensión del lugar en que se hallaba: «muy pronto llegué a comprender que había un mundo más allá, fuera, del cual nuestro mundo colonial era apenas una sombra.»

Los textos de Naipaul se pueden interpretar como un examen continuo de distintas sociedades con el fin de encontrar su ideal, el lugar donde pueda encontrarse finalmente en casa. Pero para él ese lugar no existe ni en Trinidad, ni en Inglaterra, ni en India. En *The Middle Passage* el Caribe aparece como un espacio sin perspectiva de sí mismo. Su pasado colonial le dejó como herencia una minoría blanca tan privilegiada como incompetente, y una mayoría negra sin ningún tipo de riqueza cultural más allá de la creencia en la salvación de su raza a través de la religión y la política, un tema que Naipaul plasmó por primera vez en el personaje de Man-Man en *Miguel Street*. Una situación que favorece la aparición de demagogos, «Moisés» negros que prometen la salvación religiosa y espiritual al tiempo que ignoran lo que se debe hacer para lograr una cierta independencia social y económica, más teniendo en cuenta las limitaciones de una región dependiente de potencias más poderosas, especialmente las del norte.

En 1950 Naipaul dejó Trinidad para estudiar en la universidad de Oxford. Surgió así la oportunidad del viaje. El gobierno colonial ofrecía cuatro becas consistentes en la posibilidad de estudiar en cualquier institución del imperio británico durante un período de varios años. Naipaul ganó una de esas becas. Viajó a Oxford y allí pasó los siguientes cuatro años de su vida. Después declaró que no lo había hecho por el viaje ni por el curso de inglés, sino para darse tiempo de ser escritor. Pero lograrlo le resultaría más difícil de lo que había pensado. Ni en esos cuatro años, ni en el año siguiente logró escribir. Más tarde, de repente, el material de las historias que su padre le contaba, el material de sus propias vivencias, se le presentó como una revelación, el leiv motiv de las novelas que escribiría a continuación. Pero en ese periodo sucedieron también otras cosas, como la muerte de su padre en 1953. Fue un duro golpe para Naipaul. En el plano político su estancia en Inglaterra le hizo perderse el corto periodo de esperanza que supuso la aparición de la efímera Federación de las Indias Occidentales (1958-1962). En 1955 se casó con Pat Hale, a quien había conocido en Oxford, y enseguida comenzó a trabajar como locutor de radio para el programa Caribbean Voices de la BBC. Mientras tanto, los editores habían leído algunos relatos que después aparecerían «Miguel Street» y presionaron a Naipaul para que escribiera una novela. Naipaul presentó *The Mystic Masseur* (1957) y al año siguiente *The suffrage of Elvira*. Después *Miguel Street*, que se publicó finalmente en 1959.

Fue tras la publicación de *Una casa para el señor Biswas* (1961) cuando Naipaul obtuvo el reconocimiento del mundo entero. Tanto la crítica de Estados Unidos como la de Gran Bretaña calificaron la novela de obra maestra y comenzaron a incluir a su autor entre los grandes prosistas en lengua inglesa. La historia del señor Biswas es, sin duda, una de las comedias sociales más agudas, pero también más conmovedoras, de la literatura en inglés del siglo XX. Naipaul la escribió con su padre en mente: el señor Biswas es un alter ego del señor Seepersad Naipaul: factótum caribeño al principio, periodista autodidacto al final. Su vida entera fue una larga empresa: la de hacerse un lugar en el mundo. Al narrar su historia, Naipaul agotó el material novelístico que había sacado de su isla. Pero después recibió el encargo de viajar por las

colonias esclavistas del Caribe y escribir sobre ellas. «Tenía la idea de que un libro de viajes era un intervalo glamoroso en la vida de un escritor serio», diría después. «La ficción, la exploración de nuestras circunstancias inmediatas, me había hecho avanzar un buen trecho de camino. Los viajes me llevarían más lejos».

En la crónica personal de sus viajes Naipaul encontró una nueva herramienta moral y estética, un instrumento con el cual interpretar el amplísimo mundo que comenzaba a desbordarse en su imaginación y que ya no cabía en sus novelas. Lo primero fueron aquellas colonias esclavistas, transformadas en *The Middle Passage* (1962). Luego, en 1964, Naipaul publicó el resultado de un año de viajes por la India, el país de sus antepasados, el país al que nunca había ido hasta ese momento: «An area of Darkness». En él Naipaul repasa su estancia en esa India tanto tiempo idealizada en su época de estudiante en Trinidad y en Inglaterra. Una vez más se encuentra con un nacionalismo herido, en esta ocasión con el nacionalismo indio. Ante sus ojos aparece un país empobrecido y gobernado por un injusto sistema de castas; la gente es ineficaz en su trabajo y la visión nacional de Gandhi ha degenerado en misticismo, en fatalismo y en una pasividad y un mirar atrás cultural en relación a los rituales y al pasado. No existe para él una comunidad nacional. Más adelante en su obra *India, A Wounded Civilization* (1977) defendería la declaración de estado de emergencia de la primera ministra Indira Gandhi como un mal necesario para resistir el deslizamiento del país hacia la oscuridad y el caos. *An Area of Darkness* es un hito importante en el desarrollo intelectual de Naipaul. Es el primer libro en el que aparece el término de «mimicry» (imitación, mimetismo) para evidenciar la imitación superficial de modos occidentales sin entender del todo la base social de esos modelos. Los colonizados y las nuevas naciones imitan a los colonizadores en lugar de intentar dar forma a su propia identidad basándose en sus actuales circunstancias. Desde las primeras páginas hasta su conclusión, aparece una enérgica afirmación de su conciencia de la diferencia. Acostumbrado a que le tratasen como indio en Trinidad e Inglaterra, le irritaba que en India le tratase como a uno más. Su sentimiento de individualidad se vio amenazado pues sabía que no podía pertenecer de ninguna manera, debido a las muchas generaciones anteriores criadas

en las Indias Occidentales y en Occidente, a la madre patria India. El libro termina con la triste aceptación de que es un vagabundo excolonial, un ciudadano, en fin, del mundo moderno.

Pero «An Area of Darkness» es también importante en otros términos que se convertirán en asuntos cruciales de los últimos escritos de Naipaul. Contiene las semillas de la crítica que desarrollará enérgicamente en *A Bend in te River* (1979) y de manera más articulada en *Among Believers: An Islamic Journey* (1981) sobre los defectos esenciales y la ira de los movimientos nacionalistas modernos que pretenden beneficiarse, por una parte, de los frutos de la modernización y, por otra, volver a las esencias de una supuesta pureza del pasado. Como sucede a menudo en los escritos de Naipaul, el análisis de los problemas de descolonización tiene sus fuentes en sus propios anhelos, en una tradición rica, continua y reconfortante, y en su conciencia de que el mundo es lo que es y sólo lo será, gracias al duro trabajo, al pensamiento realista y a la capacidad de aprovechar y convertir en mejora lo que la vida pone delante de uno. Se trata de un estudio de lucidez incomparable para unos, y de una visión de intelectual paternalista para otros. En el libro coloca las múltiples formas de discriminación, pobreza o calamidad india bajo el microscopio y las despoja del romanticismo de Edward Forster o de Rudyard Kipling.

A partir de ese momento, el viaje y la escritura del viaje constituyeron la principal disciplina de Naipaul. Su obra *In a Free State* ganó el premio Booker en 1971 y es una recopilación de historias y diarios de viaje en donde el tema principal es el peso de la carga de vivir libre sin patria ni pertenencia. Al año siguiente apareció la colección de ensayos *The overcrowded barracoon* (1972) entre la ficción y el ensayo, y en la que Naipaul analiza la desesperanzada situación de muchas pequeñas y nuevas naciones, especialmente pequeñas islas que seguían siendo dependientes económicamente de las plantaciones. La falta de recursos y de poder económico, así como el aumento constante de población gracias al desarrollo y mejora de la medicina moderna, iban a conducir, según él, a esas pequeñas naciones a convertirse en pequeños reductos de ideologías mesiánicas, de tiranos, fraudes, pobreza galopante y mayor dependencia, a menos que fueran

conscientes de su situación real en el mundo, para descubrir, en ese momento, que debían ser salvados de sí mismos y que el colonialismo, quizás, no fue lo peor que les podía pasar.

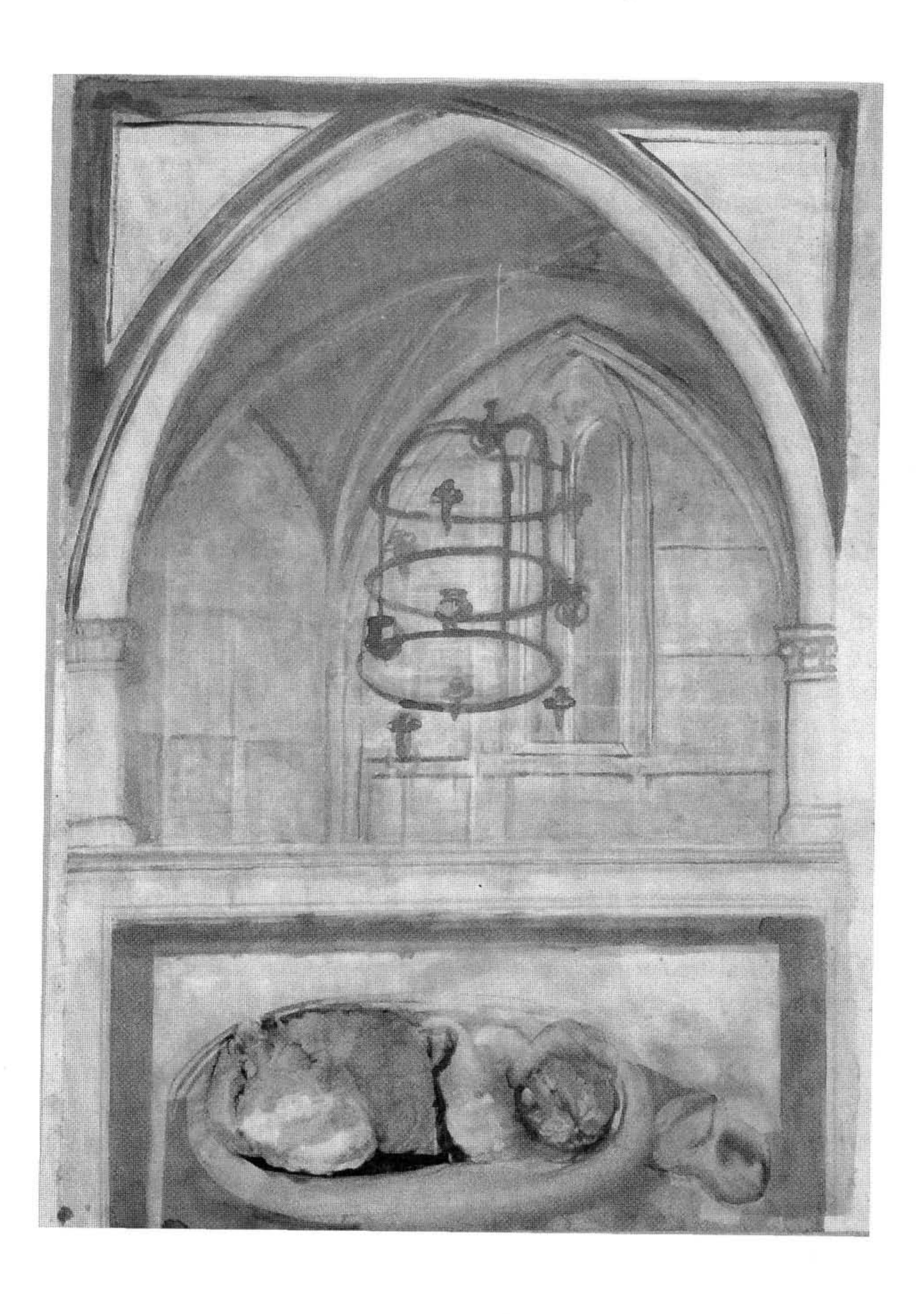
Movido por el afán de entender y por una curiosidad voluntariosa y honesta, Naipaul comenzó a contar el mundo como ninguno de sus contemporáneos lo hacía y, de paso, a cuestionar la hegemonía de la novela como método de conocimiento o, simplemente, como género literario reinante: «en tanto que forma, es ahora lo suficientemente común, y lo suficientemente limitada, como para ser enseñable», escribió.

La obra de Naipaul se puede entender como una proyección de su huída de las restricciones de Trinidad y las inseguridades que le siguieron fuera de la isla como extranjero y como alguien que se ganaba la vida como escritor, sin duda una de las carreras más inseguras. Durante su estancia en Oxford sufrió una fuerte depresión y en distintas ocasiones ha mencionado que la depresión ha continuado amenazándole siempre. Pero su escritura también se puede entender como el análisis del mundo poscolonial cuyas inseguridades y conflictos recuerdan a los del propio autor. Ser libre es ser inseguro y responsable de uno mismo sin el soporte y la ayuda de una familia, de un clan o de un ritual. Su visión del mundo moderno, en donde nada es estable, todo el mundo está en el exilio, desarraigado y luchando contra los demás, puede ser una justa representación de cómo se siente mucha gente, pero también es resultado de su propia experiencia y percepciones.

La imaginación y los hechos están mezclados en la ficción de Naipaul. Sus libros de viaje y artículos para revistas fueron medios para ganar dinero e investigar cómo se desarrollaba el mundo poscolonial. Supusieron un fuerte estímulo para su imaginación creativa, un estímulo que el autor necesita después de utilizar sus recuerdos de Trinidad como la base para sus primeras obras de ficción. Los lugares donde vivió, su familia, los políticos de las Indias Occidentales y africanos o las guerras tribales o civiles del tercer mundo, son algunas de las fuentes reconocibles de sus ficciones. Su imaginación recopila, transfiere y transforma ese material. Algo que le pasó en Argentina puede utilizarlo para una novela que se desarrolla en África. Normalmente, mantiene definidas las fronteras entre hechos y ficción, pero en ocasiones estos

límites se desvanecen. La fusión entre elementos autobiográficos, hechos e imaginación con modelos literarios y artísticos está perfectamente logrado en *Una casa para el señor Biswas*, en *The Mimic Men* (1967), *A Bend in the River*, *The Enigma of the Arrival* (1987) y en *A way in the World* (1994). En sus dos últimas novelas resulta difícil separar los hechos de la imaginación.

Sus detractores afirman que Naipaul comente excesos dialécticos constantes, que quiere ser más británico que los británicos, que tiene una visión arcaica de la realidad y encorsetada por un paternalismo demodé, pero para otros su obra nos enfrenta a una serie de cuestiones en lo personal y social que inquietan e incomodan. Su escritura empuja a replantearse algunas convicciones profundas y, aparentemente, inamovibles que surgen con una nueva luz, desde luego, nada complaciente ©



70 años de Ricardo Piglia

Ana Gallego Cuiñas

Para vivir un año es necesario
morirse muchas veces mucho
Ángel González

En 2010 el escritor argentino Ricardo Piglia celebra su setenta cumpleaños. Los siete ángulos de este número mágico sumados a la redondez del cero cristalizan a la perfección una práctica vital *consagrada* al ejercicio de una literatura que es a la par angulosa y redonda. «Y eso es muy duro. / ¡Mover el corazón todos los días / casi cien veces por minuto!», y, además empuñar acompasadamente la pluma a diario, deviene casi una proeza. Si el oficio de vivir 10 veces 7 años significa haberse muerto muchas veces mucho, cumplir con un destino de escritor y haber hecho de él un oficio significa haber(se) vivido muchas veces mucho. Y eso es la ficción: repetir muertes, recuperar vidas. Por ello, propongo en este ensayo homenajear los setenta años de Ricardo Piglia y sus muchas muertes recuperando su nacimiento literario: el primer cuento que publicó, «Mi amigo», donde ya encontramos los gérmenes de una ficción esférica que se irá repitiendo en cada libro hasta conformar esa poética anfibia, microscópica, oblicua, abierta, fragmentada y conceptual que ha consagrado al argentino como uno de los mejores escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

Hablar de cualquier texto del autor de *Respiración artificial* es casi un oxímoron, ya que su estructura narrativa se ajusta a las distintas, siempre nuevas, irisaciones de sentido que produce el silencio. Ése es el sello de identidad de una obra que se (re)crea en las zonas de penumbra y en los espacios intersticiales para hacer del

misterio y la conjetura el motor de la narración. Quizá, por esa razón, el mejor de los homenajes sea *no decir*, o a lo sumo, reflexionar acerca de la tensión entre discurso y silencio en su escritura. ¿Entonces qué? Sólo me queda postergar el mutismo, y considerar este ensayo como el preámbulo a un silencio[1]. O más bien como un preámbulo a los bordes mudos de la poética de Ricardo Piglia que, como cierta literatura argentina, hay que leer desde sus silencios y vacíos, desde las líneas desaparecidas de los textos, es decir, hay que leer entre líneas. Porque en esas alusiones veladas se empozan las verdaderas significaciones de una producción literaria conformada en su «condición de exilio» y en la representación de una memoria perforada, impersonal y atomizada que ha encontrado en el tema del «complot» su forma de ser y *estar* en la tradición argentina. Así, manejaré en este ensayo las teorizaciones de Piglia sobre este asunto, integradas como herramienta analítica y como objeto de meditación al mismo nivel que el relato «Mi amigo», en tanto que, como éste, implican una misma concepción de la literatura en relación a los usos del silencio y la adopción del complot como modo de expresión. A saber: este doble enfoque postula un horizonte globalizador que va más allá del análisis de este primer cuento, ya que se hace extensible a buena parte de la ficción pigliana y a un determinado linaje de escritores argentinos, cuyo máximo exponente es, sin duda, Roberto Arlt, a quien nuestro homenajeado rinde, desde sus comienzos, un singular homenaje.

Palabra muerta, realidad perdida: la literatura complotada

Para Piglia, toda ficción narra –metafóricamente– las relaciones más profundas con la identidad cultural, las tradiciones y la memoria. En su caso, y en el de la realidad «perdida» de argentina, esa memoria está hecha de «palabras muertas» que apuntan a un lenguaje futuro, «ajeno»[2], que se ha venido construyendo con fórmulas estereotipadas de la cultura popular y con los restos de un

[1] En el final del poema homónimo de Ángel González leemos: «uno tiene conciencia de la inutilidad de todas las palabras».

[2] Piglia sostiene que la metáfora de la «memoria ajena» está en el centro de la narrativa contemporánea.

pasado incierto e impersonal[3] que se ha convertido en identidad (Véase Piglia 1995: 58-59). Por un lado, Piglia lleva a cabo una lectura –amnésica y *espacial*– de la tradición literaria argentina sobre la base de una órbita de cuestiones que parten de la compleja relación entre la cultura mundial y las tradiciones locales: «las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de una manejo propio, *irreverente*, de las tradiciones centrales» (1995: 57). Y esa irreverencia ha consistido en armar «resistencias parciales», una voz *especial*, más allá de las fronteras, de la patria y de la propiedad, que ha tomado la forma del complot como modo narrativo particular:

> «Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva al mismo tiempo de puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la extradición, lo que ha pasado y ha dejado su huella» (Piglia, 1995: 60).

Por otro lado, es necesario aclarar que el «complot» al que alude Piglia es entendido como una ficción potencial que se modula en las múltiples articulaciones que se dan entre narración y amenaza, conjura y secreto, economía y lenguaje, poder y ficción. De esta manera, el autor de *La ciudad ausente* hace una operación de lectura de la literatura argentina en términos *crípticos*, «como si siempre hubiese algo cifrado», *id est*, lee los textos entre líneas, que es un acto político además de una forma policial (Piglia, 2007: 46). Entonces, mi propuesta en este ensayo-homenaje pasa por rastrear, como un detective, los modos desviados –indirectos– en que el complot está presente en el cuento de Ricardo Piglia «Mi amigo», que vendría a fungir de ejemplo de los usos literarios que definen una de las líneas centrales de su poética y de la tradición argentina (verbigracia, Macedonio, Borges y Arlt), la cual percibe el complot –lo narra– en relación a la clase, la economía y el poder. El ejemplo paradigmático de esta *forma* de escritura es Roberto Arlt, que capta la noción de complot como un nudo de la política

[3] No existe «recuerdo verdadero».

argentina: «el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación el sentido, la lógica del complot»[4]. Una lógica que sigue también Piglia en la construcción de sus relatos, y que designa una premisa muy productiva para ciertas operaciones de lectura, porque narrar un complot es contar cómo se narra una ficción.

En ti me quedo: «Mi amigo»

El cuento «Mi amigo» pertenece a *La invasión*, el primer libro que publicó Ricardo Piglia en 1967, reeditado en 2006, donde están concentrados los prístinos ingredientes de la poética «complotada» que irá desarrollando más tarde. Por otra parte, repito, se trata del primer cuento que publica Piglia en 1962, ganador –*ex aequo*– de un concurso organizado por la revista *El escarabajo de oro*. Y no por casualidad este texto pasó a ocupar el lugar central en la serie de relatos que integraron la publicación de 1967 y también –a pesar de las inclusiones– en la edición de 2006. ¿Por qué? La zona intermedia es capital a la hora de estructurar una obra literaria, es el lugar «bisagra», el de la articulación, el que establece un posicionamiento claro del autor: este cuento «central» es el que vertebra *La invasión*, y a partir de él se puede leer el resto, hacia adelante y hacia atrás. Por tanto, no es baladí la elección de dicho relato para homenajearlo y hacer una lectura estrábica (mirando a Roberto Arlt)[5], espacial (la Argentina marginal, desplazada e inactual) y complotada de su poética, toda vez que de una genealogía de la literatura argentina que tiene como núcleo constitutivo la correspondencia entre narración y política, ficción y complot. Y, como he anunciado, esta dialéctica nos obliga a leer entre líneas, atendiendo a la ausencia, a lo que el texto calla, al secreto que se desliza y desplaza en una proliferación de sentidos múltiples que vamos a ir desgranando.

---

[4] Ricardo Piglia, «Prólogo», en Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 5.

[5] Tanto el tono como los personajes y narradores de *La invasión* tienen claras reminiscencias de la poética de Roberto Arlt.

Veamos: el cuento está narrado en primera persona y relata la amistad entre Santiago Santos, oriundo de Misiones, que emigra a Buenos Aires para estudiar y acaba dedicándose a un negocio fraudulento de joyas, y Miguel, porteño, que cursa segundo de Arquitectura, trabaja en una Inmobiliaria y tiene una novia en Adrogué de familia acomodada. El narrador es Miguel, y a través de él conocemos a Santos, descrito como un delincuente solitario, independiente, que huye de las mujeres y sueña con «llenarse de oro» rápidamente –mediante negocios ilegales– para irse a Europa y vivir «como un duque»: «el asunto es no tener nadie arriba. Mandar. Mandar en uno, pibe. Si mandás, si hacés lo que te da la gana, si sos libre, tarde o temprano llegás donde querés. Donde querés. Este país da para todo» (Piglia, 2006: 114)[6]. Ésta es la lección que el «maestro» Santiago le enseña a Miguel, quien se encuentra en las antípodas de ese aserto: conservador, cobarde, pusilánime, conformista. La amistad entre personajes tan dispares se cimenta en la admiración de Miguel por Santiago: «A mí, en el fondo, siempre me gustó Santiago Santos. Es uno de esos tipos que saben bien lo que quieren. Que están en algo y listo. Duro, concreto» (115). Pero aún más relevadora es la imagen que después nos dará Miguel de Santiago, ya que lo presenta como un auténtico ganador, un gran boxeador que sabe cubrirse y pegar: «Acá es como en el box, ¿viste el box?, cubrirse y pegar, cubrirse y pegar. Todo lo demás es ballet. Y vos, ¿sabés lo que parece un bailarín de ballet al lado de un boxeador?» (115). Así Piglia condensa en esta metáfora brutal la forma que cobran las relaciones sociales en la Argentina de los años sesenta –signadas por una política económica fraudulenta–, expresadas en términos de un juego fatal –duro y encarnizado como es el boxeo– en el cual siempre hay alguien que gana y alguien que pierde. No hay lugar para el empate, esto es, para ganar dinero lícitamente en el país: «¿Para qué carajo sirve estudiar en este país? Dígame, francamente, ¿a usted le sirve de algo ser médico? Nosotros en tres años estamos en Europa dándonos la gran vida» (118). La única salida es enriquecerse al margen de la ley, huir a Europa y aspirar a una

[6] A partir de este momento, cuando cite este cuento, indicaré sólo el número de página.

«buena» narración vital[7]. Es claro: Piglia evidencia de esta manera la tensión centro / periferia que marca no sólo las conexiones entre Latinoamérica y Europa sino entre la capital argentina (Miguel) y la provincia (Santiago): «Ustedes, los porteños, se creen muy vivos y en el fondo son otarios con suerte» (114). Y es que la capital, a pesar de lo que *crean* los «porteños», no es «Europa», sigue siendo «margen», un suburbio del mundo, hasta el punto que el complot no viene cifrado en relación a la clase, sino a las operaciones económicas y al poder, que están fuera. Fuera del país y fuera de la ley, puesto que Piglia muestra –como Arlt– que todo enriquecimiento es de algún modo ilícito: contra la sacralización del dinero en el sistema neoliberal propone el fraude, la estafa y el robo. Esto mismo se trasladada a su literatura y al lenguaje –a la construcción narrativa– de tal manera que la oralidad se entiende como utopía máxima y se forja desde la impostura. Muy en la línea de «Homenaje a Roberto Arlt» que, como señala Fornet,

> «privilegia un tipo de crítica que hace énfasis en lo económico y en su importancia dentro de las relaciones sociales (véanse, por ejemplo, sus ensayos sobre La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig y sobre Roberto Arlt) [...] En el tema de la función del dinero Piglia encuentra una de las vertientes fundamentales de la literatura argentina. Dicha función se asocia al robo, la falsificación, el plagio y –a fin de cuentas– a la noción de propiedad» (41- 42).

El dinero, tanto en Piglia como en Arlt, es una máquina de producir ficciones: la «plata» no se gana (trabajando, jugando), se «hace» (imaginando, falsificando, estafando). Para tener dinero hay que hacer ficción, narrar lo que se va a tener cuando se consiga, porque el dinero es causa y efecto de narración; el dinero es el «mejor novelista del mundo»[8].

---

[7] Piglia, del mismo modo que Arlt, no escribe sobre el trabajo (tener un sueldo, ser funcionario) porque no «cuenta» nada: sólo produce miseria de signos narrativos.

[8] El deseo (de tener dinero, de imaginar lo que se hará cuando se consiga) es el mecanismo que propicia la narración: se cuenta lo que no se tiene.

La unión entre economía y lenguaje –el dinero se expresa, se convierte en signo– se liga ya a la de complot y narración en este primer cuento forjado en la consecución ilegal de poder económico, no por parte de un individuo aislado, en este caso Santiago Santos, sino de un sector considerable de la población argentina:

> «Medio país está metido. Es un asunto tan grande que uno no sabe si es legal o no, con todos los que están metidos. Usted va al banco y dice: «De parte de Gerardo» y chau, se moviliza hasta el gerente. Es lo mismo que con divisas pero más seguro» (116).

Piglia narra una conjura contra el Estado, contra la economía neoliberal y las leyes de la apropiación capitalista, es decir, narra la forma en que se anudan los mecanismos de poder y contrapoder en el panorama político y social de la Argentina de los años sesenta. Un panorama teñido de corrupción, complot y juegos de poder en el que lo más importante es ganar al otro, ganar dinero, «cubrirse y pegar». En este entramado fraudulento incursiona Miguel, instado por Santiago, amén de convertirse en un ganador, en un boxeador. Pero entra en el juego «haciendo trampa», sin arriesgarse del todo, sin dejar a su novia, su parapeto convencional: «para mí, Ana, mi novia, era una especie de puente, ¿sabe? Una seguridad. La seguridad de que en cualquier momento, cuando quisiera, largaba. Me ponía a estudiar de nuevo, me casaba y chau. Era como demostrar la diferencia, era mi resto. Como si no me jugara del todo» (116). Y los conspiradores –como hace Santiago[9]– deben estar dispuestos a abandonarlo todo porque la conjura exige soledad, «dedicación exclusiva», libertad. Pero Miguel sigue atado a Ana, y eso es lo que le queda de «bailarín de ballet», ya que las mujeres son vistas por Santiago como una amenaza o un peligro: «Las mujeres te terminan perdiendo, no sos libre. Además nunca podés estar tranquilo» (116). Por esta razón[10], una

[9] No se sabe nada de él ni de su familia. Santiago Santos está colmado de silencio, como «Las fieras» de Roberto Arlt.

[10] O para que Miguel se convierta en un verdadero conspirador, un auténtico jugador de box. O incluso para imponerse sobre él o simplemente por envidia. En un típico gesto del Ricardo Piglia que vendrá, pues este primer cuento suyo tampoco cierra el sentido.

tarde de domingo Santiago decide contarle toda la «verdad» –el complot– a Ana y su familia. El secreto del narrador –su «mentira», su participación en el negocio de joyas– tenía un precio que Miguel no podía seguir pagando si no jugaba «limpio»: ser descubierto por su novia (dejar su otro yo), vivir bajo la amenaza de la delación, bajo la voluntad y poder de «su amigo» Santos. Miguel confiaba en él, estaba seguro de su amistad, pero Santiago lo «traiciona»[11] y lo delata ante su novia y los padres de ésta: «Eso le pasa a uno, ¿vio? Cuando alguien dice una de esas cosas que es imposible decir, uno piensa: «Me están cargando. Se hace el gracioso, no te dije que este tipo es un chistoso» (118). A Miguel toda la escena se le antoja un «drama mudo», «una película vieja» en la que todos sufren «y uno lo ve y ahora le da risa... Es como si no me hubiera pasado a mí... Ni sé lo que dije. Lo que recuerdo es que nadie me oía y él me dominaba o qué sé yo» (119). Luego vuelve a incidir en el efecto «cómico» de esa dramática situación: «Igual que un velorio, ¿vio los velorios?, cuando de pronto a alguno se le da por contar cuentos verdes y uno empieza a sentir que va a reírse. Uno está triste, pero empieza a sentir unas ganas bárbaras de reírse» (120). Ciertamente, las tragedias siempre parecen irreales, nunca creemos que un suceso atroz nos esté pasando, y en algún punto tienen algo de grotescas. Aunque no deja de llamar la atención la forma en que Miguel explica los hechos: lo hace tan sólo un día después y apenas puede exponer lo sucedido: «Ya casi no me acuerdo nada, todo es muy lejano, una especie de niebla» (119). Es, repito, como si no le hubiese ocurrido a él, como si estuviera contando la historia de otro[12]. ¿Por qué? La única pista nos la da la frase última del cuento: «Así. ¿Se da cuenta, comisario?» (120). Durante todo el relato, Piglia ha mantenido la ambigüedad del destinatario de la narración. Ahora sabemos que es una instancia policial. Pero, ¿qué ha hecho? ¿Miguel, fuera de sí, otro, ha matado a Santiago? ¿Lo ha delatado ante la justicia como venganza?

---

[11] Como habría de hacerlo Roberto Arlt, la narración en este cuento de Piglia construye personajes que están marcados por la traición o por el fracaso.

[12] Otra peculiaridad que se desprende del contenido de «Mi amigo» es la reiteración de la sumisión y la esclavitud de la alteridad. Miguel actúa como si lo ocurrido le estuviera pasando a otro. Así, los sucesos delictivos y la trasgresión funcionan como la otredad: narrar es como contar la historia de otro

¿Se ha convertido por fin un boxeador, un criminal? Las causas de la traición de Santiago y de la «confesión» de Miguel están hundidas en el silencio, porque lo que le importa a Piglia es el efecto que produce toda delación: una narración plagada de vacíos y huecos[13]. Así, al final del texto, el complot se imbrica con el policial, toma la *forma* de este género, y se precipita la sombra del crimen: hay relato porque hubo delación, hay delación porque hubo criminal.

En conclusión, la poética de Ricardo Piglia parte y se queda en «Mi amigo», texto extrañamente orillado por la crítica que *recupero* en este ensayo para homenajearlo y celebrar uno sus temas más *repetidos*: la narración del complot. Su impronta, como he dicho, puede rastrearse no sólo en este cuento, sino en la mayoría de su obra: *La invasión*, y en *Nombre falso*, *Prisión perpetua*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada* o *Respiración artificial*; donde Piglia, a la manera de Arlt, «parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción» (Piglia, 2001: 23). Ambos comparten tonalidad de estilo: el relato fragmentado, las modificaciones del recuerdo y los usos de la memoria, el complot, la atmósfera delictiva, etc., y también ciertos *leitmotifs* como la soledad, la incomunicación, la pérdida de la mujer, la prostitución, la circulación del dinero, la compasión y la piedad. Piglia da paso en esta primera publicación a lo que será una constante en su obra: el elenco de voces que se avienen a distintos modos de narrar y que proyectan la violencia en estado puro, la traición, la trasgresión y, principalmente, la ausencia de castigo y ética. En esta narración asistimos a la anulación del liberalismo y su moral censora: no hay lugar para la sentencia ni el dictamen, porque la autoridad judicial sólo es una mera instancia de interlocución, un destinatario o un lector. La amoralidad permea el cuento y el delito es el dispositivo que pone en marcha la ficción: se narra porque se denuncia. Y nosotros, los lectores, somos igualmente jueces y juzgados; narradores y narratarios. Los lectores del septuagenario,

[13] La literatura, como el lenguaje, está delimitada por fronteras infranqueables: la imposibilidad de expresar la verdad directamente, de narrar determinadas experiencias como el horror o la delación.

ante éstas y el resto de páginas-espejo que nos ha legado, nos convertimos en generadores de «relatos de la resistencia» que circulan por una ciudad complotada. Una ciudad que es y no es una réplica de Buenos Aires, un espacio que parece sacado del relato del complot desplegado en el Tlön de Borges, y que reproduce una atmósfera de segmentación continua donde otro de sus grandes temas, el doble, termina convirtiéndose en uno de los rasgos que definen su escritura futura: verdad / mentira, delación / lealtad, narración / complot. De este modo, Piglia en su primer intento de construir una «tradición alternativa» incorpora ya una de sus formas narrativas predilectas: la pluralidad, la cultura popular, el babel de la inmigración, el manejo irreverente de la tradición central: la ficción complotada. Y es que la literatura -Piglia *dixit*- es una manera de construir experiencias y todos leemos por ese motivo; por eso y porque somos también narradores que construimos e intercambiamos historias para buscar significación en la lectura, encontrar comunicación en el silencio.

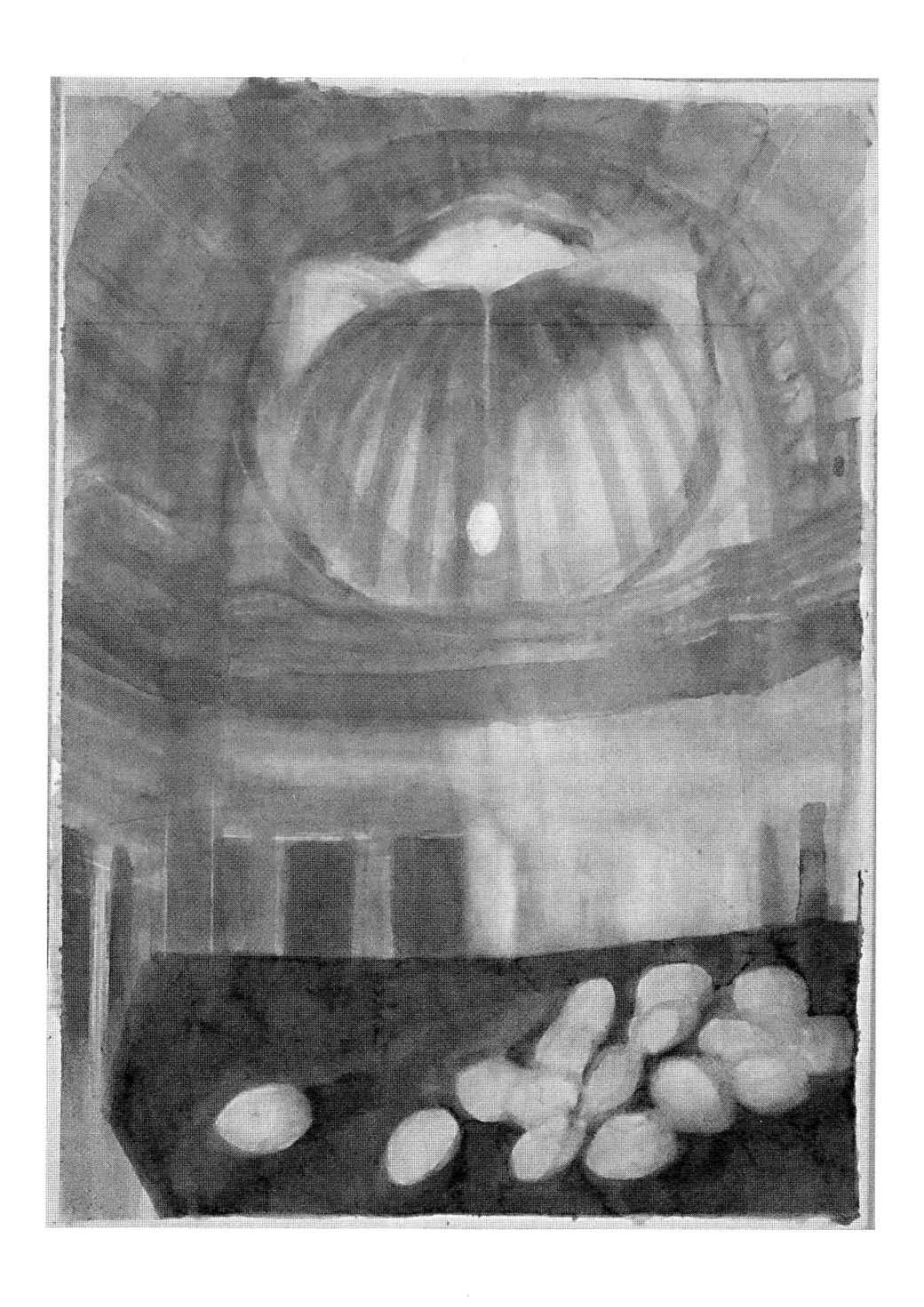
Post-Scriptum: Piglia *usa* una cita de Arlt como preámbulo a *La invasión*: «Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad y que no nos queda otro remedio que escribir desechos de pena, para no salir a la calle y poner bombas o instalar prostíbulos». Desde estas coordenadas, la narración de penas des-hechas, el silencio del dolor, la frustración, la aflicción y el tormento, hay que homenajear a este procaz homenajeador que es Ricardo Piglia. Pero no olvidemos que su escritura no llama a la piedad, sentimiento obsceno de vigilia, sino a la necesidad de seguir contando sueños, de seguir pidiendo treguas, buscando islas donde naufragar, cumpliendo años para morir(se) mucho y leer literatura para vivir(se) aún más.

Bibliografía

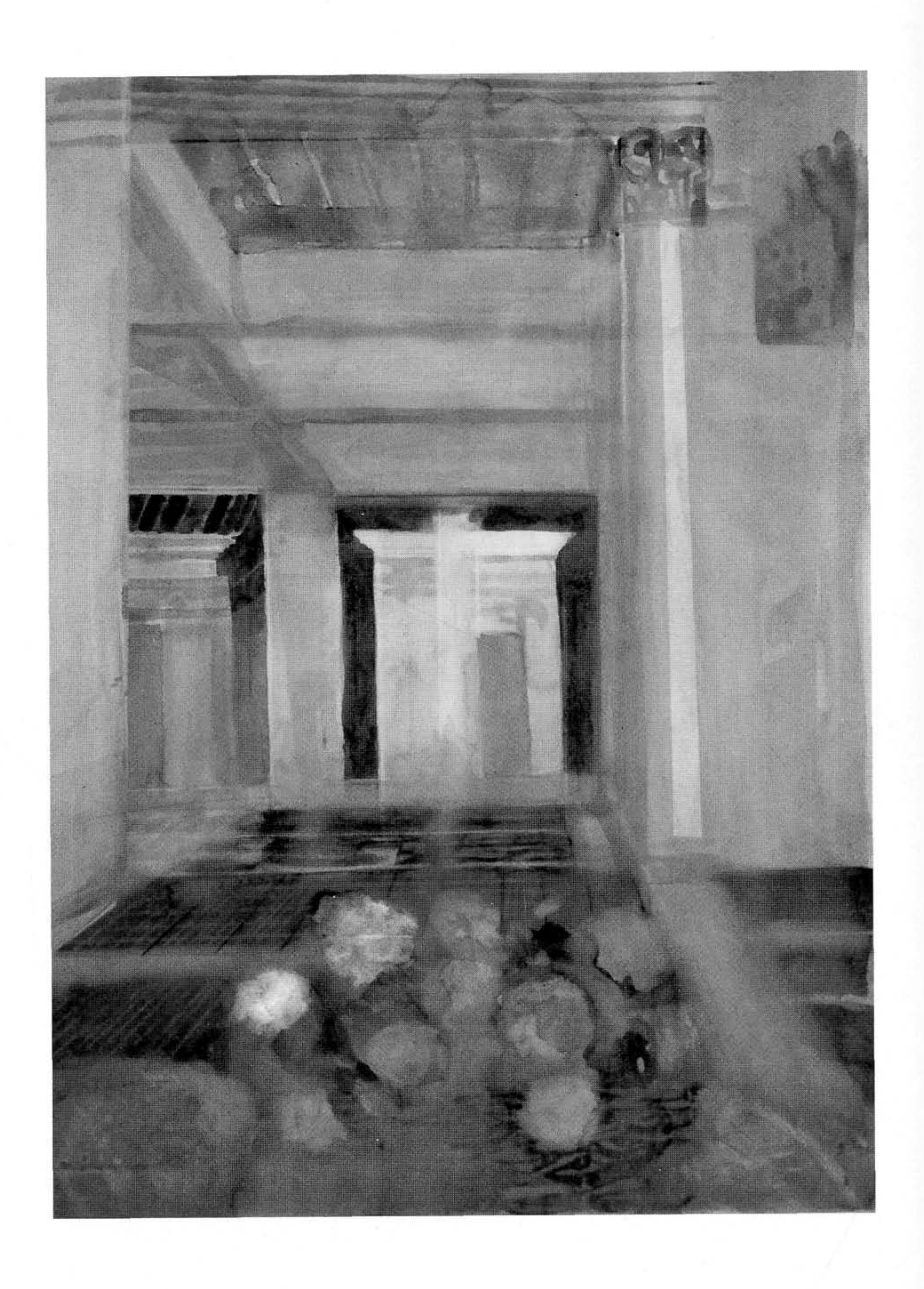
FORNET, JORGE, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina,* Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2007.

PIGLIA, RICARDO, «Roberto Arlt: la ficción del dinero». *Hispamérica* nº 7, 1974, pp. 25-28.

–. «Memoria y tradición», en Ana Pizarro, Modernidad, *posmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*, Chile: Fundación Vicente Huidobro, 1995, pp. 55-60.
–. «Prólogo», in Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Barcelona: Seix Barral, 1996.
–. «Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria» en *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004, pp. 55-71.
–. *La invasión*, Barcelona: Anagrama, 2006.
–. «Novela y complot», *Quimera* nº 280, 2007, pp. 46-54



Creación



Poemas

Ida Vitale

CÓRDOBA, LUNES

Cae la luz, en lunes sobre Córdoba.
Vengo de las Tendillas
al trajín de la calle de Cruz Conde, donde
giraban tantas golondrinas locas
en el pozo de tan poco espacio.
Trizan su alarma entre la trampa
del mar de azahar que aquí
se preserva del mundo.
Tejen sobre nosotros la red inoperante
que no salva el desplome
–fin de su gloria diaria–
de lo que aquí atardece.
Se apaga ya la maravilla,
pero el Guadalquivir –que no es Leteo–
en tiznes y goznes de estos vuelos
me guardará su vértice de cielo.

NOCTURNO

De tarde en tarde se abren
los prólogos odiosos
de la muerte ciertísima:
asimétricos,
                lentos,
                        amorales.
No implican ni virazón ni horneros,
les seguirá faltando el arcoiris,
hace tiempo perdido como los horizontes,
el olor de infantil de la resaca,
la tierra de jardín y las resedas.

Lo más preciso sigue:
el tictac de un reloj,
a veces escondido bajo piano,
o pensamiento vago,
sin luz,
          sin plan,
                    o piedad,

la corrección maniática
de malas sinonimias o erráticas versiones,
y el obligado hastío
tras dar el mismo paso.

Una baraja que las húmedas patas
de la noche pegaron en la acera
no requiere de arte cartomántica alguna;
repite lo sabido:
                    los caballos del tiempo
declinan en las suyas
toda verdad,
mientras agruman medidoras arenas
y avances de lo amargo.
Y nunca vuelven
de las mismas sombras.

VARA ALTA

Vara alta de plátano falso[*],
desde sus hojas firmemente aferradas,
lejana, mira los blancos plumones que caen,
hacia el sueño que trepa los límites
de sus pocos recursos terrestres.
Su rumor, ¿dice la música del tiempo que pasa
en la gruta en donde se pintan figuras ideales?
Es la fuente que brinda
entre silencios asombrados
silenciosas promesas cumplidas,
cada día, cada día.

[*] Enrique Fierro

NUNC IPSUM

Paciencia contra impaciencia,
la memoria espera que pises
los musgos de una esquina indecisa
y esa forma de la nube que llega
te traslade como un dragón benigno,
a la dormida escalinata,
al tiempo distante,
para que detengas tu mano,
cartomántica en pausa, sobre seda,
para la serenata, sí serena,
en que un arco del tiempo,
se detiene y te ampara.

Nacimos, sí, para morir nacimos.
Pero antes, cuánto es vida suave.
Quizás imaginaste un índice funesto
en líneas que eran caminos salvos,
oros de la memoria,
aire de cada orgullo secreto y justo,
los jades o las hiedras del afecto ganado
y aquello que fue bueno perder.
Y eso será lo vivo de tu muerte.

AVARICIA

Debo guardar y con todo amor guardo
lo que no se presta a ser prestado,
lo que se me adhiere a las yemas
cuando lo voy a desgajar:
          tres líneas puras
donde mana el asombro,
          el retrato de alguien
que tiene mi gratitud por ser,
otro libro que un día
me va a llamar a gritos,
un recorte que es un recuerdo
que es una escalera de luces.

También quede conmigo
mi esperanza de tiempo,
mañanas de hojas nuevas bajo lluvia
y tardes donde un canto futuro,
que hoy no alcanzo,
comience ©



El origen de las especies

Ernesto Cardenal

Que toda la vida de la tierra
venga de una sola célula:
                el gran misterio
De un solo antepasado todos
un universo creándose todavía
        En las Galápagos
los pinzones con distintos picos
tuvieron todos el mismo origen
pero las islas los dividieron
        picos como pinzas para los insectos
        agudos para perforar cortezas
        como tenazas para semillas más duras
                las semillas más gruesas
                engrosaron los picos
Darwin pensó que tal vez así pasó
con todas las aves de Sudamérica
y todas las del mundo
    Toda la evolución como en Galápagos

Cómo aparece otra especie
o la diversidad biológica
        garza mujer libélula
        millones de especies
        todas del mismo origen
el piquito de un pájaro
un poquito más grande
                por pequeñas variaciones
                la infinidad de formas

una como vaca se metió al mar
y fue ballena

¿Pez o mamífero?
O mamífero y pez
Para Linneo un mamífero
con corazón y pulmones
y pestañas que se mueven
pero con hábitos acuáticos
Mamíferos terrestres
que se hicieron marinos

Por la adaptación al medio
gradualmente
otra especie
aletas de pescado pasan
a patas de invertebrados
por qué uno es loro
y el otro es tigre
un tiempo no hubo cerebro
y ahora son billones
no había una hoja
ahora todo es verde
De una sola célula
árboles animales tú
todos hermanos
todos somos una modificación de otro
el ala de ave fue pata de dinosaurio
la selección natural gradualmente
transforma las formas
como los picos de las Galápagos
Los monos de Africa
de los que venimos
igual la evolución del ojo
que aun para Darwin
era «sumamente absurda»

de una sola célula fotoeléctrica
cuarenta variedades de ojos
pero los órganos complejos
proceden de pequeños cambios
las aletas poco a
poco se hacen pies
«evolucionar» quiere decir
desenrollar un pergamino
y no podemos cambiar de dirección

Hay fósiles de ballenas con patas
ballenas de antepasados terrestres
y el ADN nos dice (además de los fósiles)
que el hipopótamo es cercano a ellas
como también por el ADN sabemos
que estamos unidos a todo
a un hongo por ejemplo
apartados por la mutación
y la selección natural
Hace un billón y medio
nos separamos del hongo
por variación y herencia
más cerca del hongo que del clavel
y aún tenemos un poquito de cola

De tan simple origen
infinidad de formas
caminan reptan corren brincan nadan vuelan
el misterio de esa variedad de vida
todos del mismo antepasado
La función crea la forma
y funciones similares
producen similares formas
así las semillas cambiaron
los picos en las Galápagos

«Estúpido no haberlo pensado antes»
dijo Huxley cuando leyó
El origen de las especies
pequeña variación
en cada generación
y de generación en generación
de gen en gen es la evolución
y cambian los picos en las Galápagos
Que especies tan distintas
tengan el mismo antepasado:
¿por qué caballo y bisonte
con el mismo antepasado
son tan diferentes?
Porque uno huye
y el otro ataca
sus formas separándose
en distinta dirección
Algas microscópicas
ahora árboles inmensos
las agallas se hacen alas
y volaron los antrópodos

Cada tortuga era diferente
en cada isla de las Galápagos
viniendo de una misma tortuga

Gacela grácil casi sin tocar suelo
perezoso con uña curva como hoz
sin cola y pelo sedoso de peluche
mariposa frívola con disfraz de flor
jirafa alto cuello con patas disparejas
Bajo diversidad de vidas
todos iguales
aleta de delfín y ata de murciélago
las mujeres amamantan como las focas

Es por el intercambio de genes
la diversidad biológica
–Darwin no lo sabía–
todo enrollado en el ADN
codificado en los genes
que son como ahora sabemos
recetas para hacer un hígado
        un corazón
y cada célula sabe su puesto
desde hace 400 billones de años
los primeros 200 sólo microbios
        De ahí
la necesidad de la temporalidad
de que el tiempo pase
si no no habría evolución
        ni futuro
ADN nuestro Adán

El cosmos es selección natural
        y algún azar
                (no habría evolución
                si todo fuera azar
                o si ningún azar hubiera)
Y después de todo
el origen primordial
        es la partícula subatómica
La materia inerte se hizo vida
2 millones de años sólo bacterias
que parecía que no evolucionaban
                el agua cubría toda la tierra
                y la vida estaba bajo el agua
                la evolución fue de microbios
                y aun ahora es microscópica
(las bacterias dentro de tus tripas
alterándose por los antibióticos)
        El alga unicelular se hizo selva
        y se desarrollaron raíces y alas

        El paso de las aletas a las patas
        y de vida en agua a vida en tierra

Parsimonioso oso hormiguero
con hocico picudo de pájaro
        y cola bola de pelo
pavo real Rey Sol tomasol
hinchado como chimbomba
                el cauteloso cuautelo
                simulando ser jaguar
ornitorrinco ridículo
con hocico pico de pato
                el elefante levanta
                        su trompa como una trompeta
cebra con traje de presidiario

Nos parecemos tanto
que en realidad somos
variaciones del mismo tema
nuestra cabeza es de gusano
o «todos somos tiburones modificados»
el proceso digestivo de un elefante
idéntico al de una bacteria
los dientes con que como una langosta
son como los de la langosta
los genes invisibles de un insecto
                son los de nuestro cuerpo
                lo que sólo se explica
                        por la evolución
Todo lo observado en el *Beagle*
o en su microscopio en Inglaterra
y lo que en miles de cartas recibía
Le tocó ver pocos fósiles pero
cada fósil fue un eslabón perdido
y la tierra entera un gran museo
        No escribió nunca de religión

insecto ave reptil lirio Einstein
como toda transición es lenta
toda especie parece sin transición
pero toda vida es una sola vida
y en ella hay una sola Encarnación

        La chicharra hoja-podrida
        Jaguar de ojos soñolientos
        Calamar con diadema de gemas
lagartija con estructura de dinosaurio
aberrada avispa copulando con orquídea
        el dromedario arrodillado
                con su lomo a cuestas
        la rana en su charco: ra na ra na
la garza cuerpo de ángel
                y cuello de culebra
        la hormiga acarreando su hoja gigante
                y el vuelo sin alas del colibrí
El mismo ADN en común
con todos los animales
        y nuestras manos y pies
        de pez anfibio y reptil
todo salido del Big Bang
cosmos no acabado todavía
y cada día es el Big Bang
                continúa la creación-evolución
                alejándonos cada vez más de la nada

Mi cuerpo formaste de un gusano
y después de un pez
cosmos con conciencia y trascendencia
el milagro cosmológico
de la presencia humana en el cosmos

De un huevo de una sola célula
el animal de billones de células

y la célula sabe si hace ojo
        o hace lengua
                un puñado de células pasan
                a ser pájaro que vuela

Darwin en las 600 páginas
de *El origen de las especies*
habla de las modificaciones
de las especies no el origen
        el origen es un misterio
        el de la frágil pequeñita vida
                en la inmensidad de mundos muertos
                mariposa flor pica-flor
                muchacha paloma ballena
                el origen es el amor
                en diferentes formas

        Zanatillo brinca y brinca
                que camina brincando
    la araña de patas color de aire
    pulsando su red de hilos de aire
Iguana con su camuflaje de clorofila
flor del campo con perfume de París
    sarta de pescados plateados
                        como un pedazo de mar
        flores acuáticas como baletistas
            el gato elástico acostado
            en el piso de la cocina
vocerío vocinglero de los monos
aquella llamada Carmen en Granada
un sapito en una hoja
Dios mío qué misterio
Todos de un solo antepasado

Jardín de variados verdes
a ras de tierra pequeñitos

o con diferentes alturas
    verdes de donde salen flores
    de múltiples colores y formas:
¿cómo de un solo vegetal
es toda esta vegetación?
    La nueva visión de Darwin:
    que la infinita belleza viva
    tuviera un mismo origen
    y un origen tan simple

¿Existe una especie especial
con un especial destino?
(Signos de interrogación)
    Desde cazadores-recolectores
    hasta la civilización global
    –Los más recientes en la evolución–
¿Destino que es Dios-evolución
un Dios que dejó la eternidad
y ha entrado en el tiempo
y es futuro?

    El futuro infinito llamado Dios
    un Dios que es Dios de novedad
    la infinita novedad de la evolución
    evolución contra el *statu quo*
    que tanto quieren los banqueros

«Dios»: imperfecta concepción
como también lo es el electrón
sin que el electrón sea ilusión

La explicación del Holocausto:
Que para crear dejó de ser Dios

Creación como *kenosis* (vaciamiento
de Dios) impotente ante Pinochet
        Y un Dios no antropomórfico
        pero con el que puedo platicar

Mucho en común como mamíferos
y mucho en común con el pez:
ojos iguales y el mismo hígado
        Mayor aún la unión en el embrión:
        cuadrúpedo y pez el mismo embrión
        aunque nosotros sin agallas después

La vida salió a tierra
y empezó a andar
peces resbalosos
apoyados en aletas
        como muletas
                del límite acuático
                al aire ilimitado
al secarse una poza
        se sobrevive
andando a otra poza
                y las aletas se hicieron patas

El gran misterio de la vida
tener todos el mismo origen
y que cuerpos tan diferentes
procedan de una sola célula
parientes todas las especies
        de las orquídeas a las lombrices
        bacteria gradualmente dinosaurio
        luego el dinosaurio se volvió ave
        también nuestro ancestro molusco
                Sólo hay un animal

En un universo cuántico no local
donde estamos interconectados
a pesar de distancias inmensas
                Será la aniquilación
                el final del universo?

La evolución nos une a todos
vivos y muertos
Lo que Darwin descubrió
        (el que venimos de una sola célula)
es que estamos entrelazados
        si uno resucita
        resucitan todos ©

Ocho poemas

Almudena Guzmán

Cómo me gustan las cosas inútiles.

Los botones viudos,
los metrobús gastados,
las horquillas rotas.

Será que me siento como el periódico de ayer.

Tarde de lluvia con mis gatos y mis libros.

Parece un anuncio de Nescafé.

Pero es verdad
que, a pesar de todo,
no necesito más.

Mi corazón es un remolino del Far West.

No le dejan entrar en la cantina
y está en la calle,
expuesto al disparo del sol
del mediodía.
Ni rastro de Billy el Niño.

La sombra del sombrero del sheriff
se acerca.

Cada día veo a más gente que rebusca en los cubos
de la basura.

Yo no sé quién puede escuchar aún los telediarios
sin que un incendio se le suba por el pecho.

No es La India ni Afganistán ni Perú.

Que trata de España.

Siempre se empieza por una lista.

Jesús estuvo en la lista de los crucificados,
y en una lista pusieron a los armenios,
a los kurdos y a los bosnios.

De Getsemaní al Ararat,
del Gólgota a las fosas comunes de Sebrenica,
las listas se extienden por el pergamino
del destino del hombre como el chapapote.

Le daré mis mejores halcones,
mi ajedrez de plata
y mi jubón de oro.
Toda mi heredad si es preciso.

Por amor de Dios,
conde Lucanor,
cédame Patronio
por unos meses.

La vida me ha suspendido
de empleo y sueldo
y necesito sus clases magistrales
para aprobar en septiembre.

Cuando a un hombre
se le echa de su trabajo
no sólo se altera
el orden económico y social
sino también el natural.

Deja de ser un árbol.

¿Qué será de mis rusos ahora que yo no estoy?

Prisioneros del Cáucaso de la mesa,
de la Vida y Destino de la papelera,
casi todos los días rescataba a alguno
y se venía conmigo a vivir.

No tengo ningún mérito:
batirse en duelo por Pushkin
es todo un honor.
Pero ellos insistían en pagarme
y me llenaban las manos de lilas
y los ojos de taiga y de estepa.

En el pasillo crecían los tilos.

Y Dersu Uzala era mi compañero de mesa.

Planchar es ordenar la historia.

Las toallas,
blancas y azules,
al lado de Napoleón.

La aspereza de los trapos de cocina
con las centurias romanas.

Ese jersey de caballero
me gusta para Saladino.

Ciertas camisas
de vuelta a la lavadora.

No hay quién les quite las manchas ©

Punto de vista

Ultraísmo en ultramar

Juan Bonilla

El ultraísmo llegó a América en barco. Lo llevó personalmente desde Europa el joven Jorge Luis Borges, que había colaborado en la aventura vanguardista española gracias a su condición de discípulo de Rafael Cansinos Asséns. Lo del barco no es sólo una imagen fácil, sino que por comparación puede servir para diferenciar al ultraísmo de uno de sus evidentes padres, el futurismo, que llegó a América por teléfono, gracias a que en 1909 Rubén Darío, corresponsal en Europa del diario *La Nación*, daba cuenta en una crónica de la publicación en *Le Figaro* del primer manifiesto de Marinetti. Si bien la velocidad y el ruido característicamente futuristas tardaron en hallar eco en América, y sólo produjo resultados destacables cuando el futurismo original, el italiano, hacía mucho que se había oficializado, y el ruso, había sido vencido por orden de Stalin, a favor de la literatura social.

En diciembre de 1921 Borges publica el primer número de la hoja mural *Prisma*. El segundo engalanaría algunas paredes de Buenos Aires en marzo de 1922. Ahí encontraremos la legendaria proclama ultraísta, escrita íntegramente por Borges aunque firmada por su primo Guillermo Juan, su futuro cuñado Guillermo de Torre y su amigo González Lanuza. La proclama pretendía desprestigiar el «tatuaje azul rubeniano», los «cachivaches ornamentales», y proponía «sintetizar la poesía en su elemento primordial: la metáfora». Para terminar, una intención muy vaporosa que o no significa nada o significa demasiadas cosas: «el ultraísmo propende a la formación de una mitología emocional y variable». Los ultraístas españoles colaboraban en el cartel ocupando con sus versos la otra mitad del espacio con poemas muy breves.

Borges había sido un ultraísta tímido en Europa, pero en América se colocó el brazalete de capitán del movimiento, haciendo una lectura higiénica y precisa de toda la tradición del modernismo.

Admiraba en éste las voces que no se conformaban con enumerar nenúfares. Había traducido a algunos poetas expresionistas alemanes, y componía un libro de versos titulado *Himnos Rojos* (o Salmos Rojos, o Ritmos Rojos), y otro de prosas que se titulaba *Los naipes del tahúr.* Pero su afán ultraísta no pasa de ser, creo, más que una cara más, circunstancial, del único ismo al que fue fiel toda su vida: el humorismo. El Borges humorista es siempre o casi siempre un Borges en colaboración con otros. Toda la profundidad metafísica que tienen sus mejores cuentos y sus mejores poemas, se complementa con las ganas de burla y fiesta que tienen sus trabajos compartidos: basta con echar un vistazo a uno de sus libros más deliciosos, *Crónicas,* firmado junto con Bioy Casares, y en los que retrata a una serie de artistas inventados, como el poeta Loomis, que con la mera descripción de sus obras quedan solventemente ridiculizados. Su primer libro de versos, *Fervor de Buenos Aires,* tiene poco de ultraísta, y en cuanto a títulos, el ultraísmo argentino no es mucho más numeroso que el español, pues como se sabe, fue más un movimiento de revistas que de libros. Pueden citarse sin embargo algunos, y Guillermo de Torre los cita en su *Historia de las Literaturas de Vanguardia: Prismas* de González Lanuza, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías,* de Girondo, *Bazar, Kindergarten* de Francisco Luis Bernárdez, *La Calle de la tarde* de Norah Lange, libro éste que llevaba un prólogo de Borges y una cubierta de Norah Borges. En el prólogo Borges dice: «En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han forasterizado en mí, comenzaba el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviese y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. Aquella fue la época de *Prisma*, la hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos, y de *Proa*, cuyas tres hojas eran desplegables como ese espejo triple que hace movediza y variada la gracia inmóvil de la mujer que refleja. Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incautaciones gastadas y nos urgía la ambición de hacer lírica nueva. Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos amaron y solicitamos un arte impar y eficaz en

que la hermosura fuese innegable como la alacridad que el mes de octubre insta en la carne juvenil y en la tierra. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos». Curiosamente, sólo unos años después, parece que Borges ya se había «forasterizado» lo suficiente como para, en *El idioma de los argentinos,* 1928, escribir acerca del ultraísmo: «La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Confieso mi culpabilidad de ese error.»

Entre los nombres del grupo Martín Fierro, sin pertenecer del todo al grupo dadas sus circunstancias personales, muy penosas, me gustaría destacar a Jacobo Fijman, autor de una obra poética corta y esencial, sólo tres libros, entre ellos el impresionante *Molino Rojo,* con poemas como éste «Mediodía»:

El sol
hace un motín sangriento.
Paisaje apisonado.
Luces malavenidas.
Paladeos chispeantes del arroyo.
Tierras blandas de lluvias perfumadas
donde cavan las luces como perros.
Sosiego
de mediodía.
Guía de carreteras bifurcadas.
Surcos. Plantíos.
Distancias.
Todas las heredades interrumpidas
como en un paradero definitivo.
Se enclavan en el sosiego los blancos, verdes y malvas
del suave caserío.
Distiéndese el paisaje
martirizado
de luz.
Una horda de árboles dispara
sus flechas de bramidos
contra el sol, agujero

inconcluso,
desolación iluminada.
Perspectivas insospechadas
que lame el horizonte sensualmente.
El silencio le ha puesto al viento
un candado de horas.
Bocas temblonas
del río.
Señorea la luz del mediodía.

Mucho después, otro de los ultraístas fundadores, González Lanuza, al repasar en *Los Martinfierristas* lo que fue la aventura del periódico literario Martín Fierro, en cuyo número 4 –en 1924– se publica un importante manifiesto en el que se aboga por una nueva sensibilidad, escribe: «Las apasionantes aventuras de la mural *Prisma* y la trifoliada *Proa* fueron la primera versión escrita digna de tomarse en cuenta de la nueva sensibilidad. Con decisión temeraria el grupo se lanza a dar conferencias sobre las poesías llamadas de vanguardia, en espacial de lo que entendía por ultraísmo, pero sobre todo, el paladeo en común de los poemas más recientes, entreverados con los de los grandes clásicos, afina la sensibilidad y forma de conciencia poética, todo lo discutible que se quiera, pero que alcanza un mínimo de cohesión en sus propósitos. El espíritu de la nueva sensibilidad despertada por el grupo ultraísta, también preexistía, y actuó con influjo poderoso en la orientación de Martín Fierro.» Entre los numerosos nombres que componen la nómina de colaboradores de *Martín Fierro,* es fácil advertir una fluctuación entre la romántica apetencia de novedad y un fácil sometimiento al poderoso influjo del modernismo y el postmodernismo. «No es aventurado decir, dice González Lanuza, que, fuera del caso de Oliverio Girondo, muy afín en sus intemperancias líricas, los componentes del grupo ultraísta son los únicos que llegan a colaborar en *Martín Fierro* sabiendo lo que se proponen: su peculiar humorismo, de modo fundamental el de Macedonio Fernández, de tan penetrante finura como violenta eficacia cósmica, pasa a ser uno de los rasgos distintivos de la publicación».

Aparecen aquí dos nombres de los que es necesario ocuparse, aunque sea mínimamente, en este repaso del ultraísmo en ultramar.

Oliverio Girondo, autor del corpus vanguardista más importante de la época junto al de Vicente Huidobro, y Macedonio Fernández, un fichaje de los ultraístas entre los escritores de más edad, que fue el gran descubrimiento de Martín Fierro, pues a nadie se le escapa que es una de las grandes voces de la literatura argentina del siglo XX, gracias a textos como *Papeles de Recién Venido, y No toda es vigilia la de los ojos abiertos.* Practicó también la narrativa, en experimentos como *Una novela que empieza,* novela hecha de primeros capítulos como luego haría Italo Calvino en «Si una noche de invierno un viajero, y *Museo de la novela eterna,* en la que una serie de prólogos van alejando la mera posibilidad de que la novela dé comienzo algún día. Girondo era rico por su casa, y desde muy niño viajó a Europa (había llegado a un acuerdo con su padre: si estudiaba derecho, los padres le financiarían un viaje anual a Europa). Ese afán viajero es bien visible en sus libros: son memorables algunas de las estampas poéticas que recoge en 1922 en su excepcional –excepcional en todo, en el formato, en la edición, en las ilustraciones del propio autor, en la tipografía, en los poemas– *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía,* del que se haría una edición económica. Es leyenda que, cuando en el año 32 publica *Espantapájaros,* organizó un desfile callejero como presentación del libro, colocando un espantapájaros en una carroza fúnebre, fue quizá el último gran acto vanguardista de la Argentina: ese volumen contiene, además de unas cuantas prosas poéticas ingeniosas, aéreas, delicadas, un poema en verso, «Se miran, se presienten, se desean», que es una de las más hermosas composiciones eróticas escritas nunca en nuestro idioma.

En cuanto al chileno Vicente Huidobro, allá donde esté, habrá puesto cara de espanto al oírme decir que el ultraísmo llegó a América en barco: defendió siempre que el ultraísmo fue una copia barata de su creacionismo, y dado que el creacionismo data de mucho antes del regreso de Borges a la Argentina, es inadmisible decir que el ultraísmo llegó a América en 1920, porque el ultraísmo ya había estado en América con la creación del creacionismo. Poeta de un modernismo preciosista en sus primeros títulos, ya en *Canciones de la noche* (del año 13) incluye unos cuantos caligramas, si bien lo que en ellos canta es puro orientalismo ya un poco avejentado. El primer título suyo que nos interesa *es*

El espejo de agua, publicado en el año 16, pero conocido sobre todo por la reedición española del año 18, lo que llevó a muchos a dudar que tan temprano Huidobro hubiera echado a andar el creacionismo. Hoy sabemos que en efecto existió aquella edición argentina del año 16, publicada por la editorial Orión, donde irradiaba, desde un poema titulado Arte poética, la nueva buena del movimiento que, según el propio poeta chileno, se dedicarían a fusilar alegremente los ultraístas españoles y los surrealistas franceses. El poema dice:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae, algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el cielo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para vosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

Huidobro había nacido en 1893, y según su propio testimonio, fue en el año 14 cuando empezó a elaborar su teoría creacionista. Ese año dio una conferencia en el Ateneo de Santiago de Chile en la que ya hablaba de su movimiento. En 1916 se estableció en

Europa, primero en París y luego en Madrid. En París, con Reverdy y Apollinaire, editó la revista *Nord-Sud.* Que participó activamente en la aventura de las vanguardias es algo que podemos calibrar por su espléndida biblioteca, llena de espectaculares piezas dedicadas por sus autores. Hay, por supuesto, bastante libro futurista. En 1918 publicó sin tregua cuatro libros que son su formidable puñetazo en la mesa de las vanguardias en España: *Tour Eiffel, Hallali, Ecuatorial* y *Poemas Árticos,* este último dedicado a su amigo Juan Gris, que el año antes le había regalado el título de otro título importante de su producción: *Horizon Carré.* Escribió un libreto para un ballet cuya música iba a componer Stravinsky y cuyo título era *Football.* «Yo no podré tomarme nunca en serio el ultraísmo pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituye: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria», le escribió en 1922 a Gerardo Diego. Algo debía contar para esa antipatía el hecho de que el joven ultraísta Guillermo de Torre, no dejara pasar ninguna ocasión de recordar que Vicente Huidobro debía demasiadas cosas a los vanguardistas franceses, aunque a menudo se olvidase de consignar cuánto se le debía en España al propio Huidobro. Para Huidobro, el cracionismo no era tanto una escuela literaria como una teoría estética general que se puso en marcha, con sus primeros tanteos y bocetos, hacia 1912. Y ya que hemos hablado de Huidobro, también convendría señalar que antes del desembarco oficial del ultraísmo en Buenos Aires, cinco años antes para ser exactos, Ricardo Guiraldes, que sería colaborador de la revista Martín Fierro, donde ofreció los primeros capítulos de Don Segundo Sombra, publicó su libro proto-ultraísta, *El Cencerro de Cristal.* La acogida fue tan fría, tan desganada, cuando no tan insultante, que el poeta tiró media edición al pozo de una hacienda. La llegada de los ultraístas a la primera línea de la literatura argentina le devolvió un protagonismo y una ascendencia que Guiraldes temía haber perdido para siempre.

Con esto de los movimientos vanguardistas pasa un poco como con las Hermandades de Semana Santa: hay muchas y son distintas unas de otras, pero responden todas al mismo credo y todas están compuestas por penitentes. De ahí que, aunque propiamente, no pueda apenas hablarse de un ultraísmo brasileño o siquiera

mexicano, es evidente que tanto el modernismo brasileño como el estridentismo mexicano son hermandades cercanas al ultraísmo argentino. El mapa de las vanguardias en Latinoamérica, si utilizáramos colores distintos para cada hermandad, nos saldría sin duda muy coloreado. Un poco más al norte de la Argentina, en Uruguay, el ultraísmo produjo algunos libros importantes, salpicados de futurismo. Uno de ellos es *Palacio Salvo,* de Juvenal Ortiz Saralegui. Los otros dos los firmó Alfredo Mario Ferreiro, *El hombre que se comió un autobús* y *Se ruega no dar la mano.* De Ferreiro dijo Borges que era el único futurista verdadero que había llegado a conocer. En cuanto a Juvenal Ortiz, pronto evolucionó, o involucionó, hacia formas líricas más tradicionales, y cuando le llegó la hora de resumir su carrera poética, en la conferencia «De la amorosa búsqueda poética», escribió: «En 1927 como eco del martinferrismo de la vecina orilla, yo publicaba *Palacio Salvo*, y Alfredo Mario Ferreiro hacía gran ruido con *El hombre que se tragó un autobús* (Sic). La poesía se nos representaba como un juego ingenioso, atlético, de anti-todo. La nota urbana, la exaltación de la urbe en su despertar, de los primeros rascacielos y autobuses, cubrían en apariencia nuestras almas románticas, derivadas del primer cuarto de siglo rioplatense. Lejanos ecos de los ismos europeos éramos sucursales a destiempo, como acontece en América con todas las influencias literarias, lentamente asimiladas. ¡Cuán pasajero y fugaz todo, aun estos necesarios impulsos renovadores». Lo curioso, es que leída la poesía entera de Juvenal Ortiz, nos parece que esa frescura renovadora de su primer libro, ha mantenido su candidez y su energía intactas, mientras ha envejecido mucho más el resto de su producción, realizada con mayor conciencia del oficio, pero con menos potencia y personalidad. Quizá por eso dejó de escribir poemas Ferreiro, porque una vez agotada la veta juvenil que le proporcionó la vanguardia, intuyó que no podría alcanzar igual intensidad. He aquí un poema suyo:

TRENES EN LA NOCHE

Trenes desatados contra la noche,
furiosos en la obscuridad,

como si quisieran treparse
por los hilos telegráficos.

Corridas locas,
por sobre terraplenes infinitos,
por sobre puentes fantásticos,
dentro de túneles fétidos.

Trenes que se han escapado,
raptando los viajeros,
y van como locos
a entregárselos a quién sabe qué gigantesco monstruo.

Trenes, furiosos contra el muro
de la obscuridad,
largando dentelladas de vapor,
miradas de fuego.

Van y viene, olfateando,
rastreando.
Van y vienen
en interminable vaivén.

En Uruguay, donde por lo demás se produjo una de las primeras repercusiones del espíritu vanguardista gracias a la revista *Los Nuevos,* y más tarde a la *Cruz del Sur* y a *Alfar,* sobresalían como grandes propagandistas de la nueva sensibilidad los hermanos Guillot Muñoz, eruditos que dedicaron un libro importante a los montevideanos Laforgue y Lautrèamont. Y también se publicó, cabe mencionarlo, un curioso artefacto que demuestra cómo paradójicamente, a veces las mejores muestras de un movimiento de vanguardia se pueden encontrar en su propia parodia: un grupo de pintores y escritores de corte tradicional, para burlarse de los ensayos vanguardistas, decidió publicar un libro titulado *Aliverti Líquida. Primer poemario del movimiento neosensible.* No apto para señoritas. Se trataba de una recopilación de poemas visuales, entre los que hay alguno verdaderamente bueno: haciendo parodia de las formas de la vanguardia, aquellos artistas rancios

consigueron añadir alguna pieza al propio corpus vanguardista del que quería hacer burla. En España, recuérdese, Jardiel Poncela incluyó una parodia del ultraísmo en su libro *Pirulís de La Habana,* aunque en éste caso me temo que no logró un buen poema ultraísta.

En 1925 Marinetti llega por fin a la Argentina. Se le recibe con respeto por haber sabido dar el pistoletazo de salida a la necesidad de cambiar las cosas, de agitar, de romper, pero no porque se compartan sus postulados estéticos ni sus posiciones ideológicas.

El país donde puede decirse que más arraigó el futurismo –y donde mejor se lo pasó Marinetti si hemos de juzgar por sus apuntes de diario– es sin duda Brasil. Se considera la Semana de Arte de São Paulo de 1922 como el punto generador del movimiento modernista (que en Brasil significa otra cosa que entre nosotros: el movimiento modernista es pura vanguardia que reacciona contra el modernismo tal y como nosotros lo entendemos), cuyo brazalete de capitán lo ostenta Mario de Andrade, un hombre importante, tanto en lo literario como en lo político, de hambrienta curiosidad. En la conferencia *O movimento modernista,* de 1942, recuerda el origen de ese grupo vanguardista determinante para las suertes del arte y la literatura en Brasil: «*Manifestado especialmente pela arte, mas manchando tambem con violência os costumes sociais e políticos, o movimiento modernista foi prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de un estado de espírito nacional. A transformaçâo do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da conciência americana e brasileira, os progressos internos da tácnica e da educaçâo, impunham a criacâo de un espíritu novo e exigiam a reverificaçao e mesmo a remodelaçâo da Inteligencia nacional. Isto foi o movimento modernista*». Su segundo y fundamental libro, de 1922, *Pauliceia desvairada* es tenido, con toda razón y justicia, como la primera pisada de las vanguardias en Brasil. Las siguientes hubo de darlas Oswald de Andrade –que no tenía parentesco con el primero– autor de *Pau-Brasil,* publicado por Au Sans Pareil en París, y del *Primer Caderno do alumno de poesia Oswald de Andrade,* ambos con cubiertas de la que fue su

compañera, la pintora Tarsila do Amaral. Sobre Brasil atrajeron en Europa la atención de un grande: Blaise Cendrars. Andrade, cuyo más radiante futurismo se inclinó hacia la prosa en sus raras novelas *Memorias Sentimentais de Joao Miramar* y *Serafim Ponte Grande* (en la reedición de la primera de ellas, Haroldo de Campos defiende, en un atinado prólogo las deudas de Andrade con el futurismo, reconocidas por el propio Andrade en su libro de memorias *O Homem sem profissão,* donde cuenta que ya en 1912, se llevó de su viaje Europa a Brasil unos cuantos manifiestos futuristas, y que por lo tanto seguramente fue él el que hizo llegar el futurismo al continente americano). El nacionalismo brasileño – que en el caso de Mario de Andrade es más pauliceismo– significaba a estos autores que, pronto, encontrarían compañía en otros. Fue importantísima la revista *Klaxon,* un mensuario de arte moderno, que en 1922 se convirtió en faro y guía de los jóvenes artistas brasileños. Es frecuente encontrar en sus páginas huellas del futurismo. Ese nacionalismo fue derivando las opciones futuristas hacia una muy particular manera de entender la expresión poética y artística desde la historia propia. Nació el concepto de la antropofagia, en el que además de Oswald de Andrade, figura un gran poeta como Raul Bopp, autor del imprescindible *Cobra Norato,* que aunque publicado ya en el año 31 con una cubierta del artista Flavio de Carvalho, fue escrito en el 21. Inspirado por el paisaje amazónico, el descubrimiento de las leyendas indígenas de la Cobra Grande y sus cósmicas nupcias con la doncella sacrificada, hizo el resto. En palabras de César Aira: «Tomó la decisión de practicar un arte nacional, y de dar categoría literaria al habla rural, que después de las décadas de predominancia parnasiana y académica sonaba especialmente fresca y atractiva, instrumento ideal para una literatura nueva». *Cobra Norato* relata una suerte de trabajos de Hércules: el héroe debe dejar atrás una serie de tareas para merecer dormir con la hija de Rainha Luzia, que está en poder de la Cobra Grande. La otra gran obra de esta vertiente es la novela de Mario de Andrade *Macunaíma.* Fue Oswald de Andrade, a quien Bopp conoció en 1928, quien convenció al autor de Cobra Norato que trabajara su poema con vistas a publicarlo. Lo hizo en el año 31. Un año después saldría su segundo y último volumen de versos: *Urucungo, poemas negros.*

Junto a estos tres grandes nombres, es necesario citar los poemas viajeros y delicados de Paulo Mendes de Almeida, autor de un único libro titulado *Cartezes* (1928), a Menotti del Picchia, que acaso se adelantara a los citados con su *Juca Mulato* (1917), donde practica una suerte de neopopularismo de expresión fácil y directa, y a Guilherme de Almeida, poeta simbolista que se dejó influir por los más jóvenes, y produjo al menos dos piezas que entraron, con un particular compromiso entre la métrica tradicional y el verso libre, en el movimiento modernista: *Meu* (subtitulado libro de estampas) y *Raça*, poema rapsódico que en un tumulto de imágenes narra el proceso de mestizaje brasileño.

Pero si hay un país donde la vanguardia germinó y dio frutos deslumbrantes, ese país es Perú. Desde bien pronto además, pues el primer rastro de futurismo lo encontramos en la *Arenga lírica al emperador de Alemania* de Alberto Hidalgo, que es del año 16. En la figura de este gran poeta y enojoso personaje me detendré dentro de un momento. Antes, apuntaré los títulos de algunas de las revistas de avanzada que se produjeron en Perú en muy poco tiempo: *Flechas, Poliedro, Hangar, Rascacielos, Timonel, Guerrillo, Hurra,* dirigida ésta por Carlos Oquendo de Amat, autor de uno de los míticos libros de la vanguardia, *Cinco metros de poemas, Hélice, La aldea, Boletín Titikaka.* Este último fue baluarte de un curioso paso adelante de la vanguardia: el que dio al unirse al indigenismo, para producir un movimiento que pretendía rescatar los valores, geografía, y caracteres de la población indígena con las formas propias de la poesía de vanguardia. No son de desdeñar algunos de sus libros principales, como *Falo* de Emilio Armaza, o *El hombre del ande que asesinó su esperanza* de José Varallanos, y *El Kollao* de Alejandro Peralta. En la línea de una lírica más pura, sobresale Emilio Adolfo Wesphalen. Del lado del surrealismo, César Moro y Xavier Abril, que publicó en España *Hollywood* y *Difícil Trabajo.* En cuanto a la poesía política, cabe mencionar a Serafín Delmar y a Magda Portal. Y aun falta por citar al más grande de todos, tan grande que ningún ismo puede acogerlo: César Vallejo. Guillermo de Torre escribe a propósito del vanguardismo de Vallejo, autor como saben de un libro, *Trilce,* escrito en una lengua nueva, libro fascinante e inexplicable: «No deja de ser sorprendente que la figura encargada de efectuar una

llamada al orden, en medio de tanta audacia y dispersión, fuera aquella que precisamente ha venido a representar años más tarde la máxima subversión. Cesar Vallejo.» En 1936, Vallejo anteponía a «la poesía nueva a base de metáforas, una poesía nueva a base de sensibilidad nueva, simple y humana».

Y nos queda Alberto Hidalgo que, lo reconozco, es una debilidad mía. Una de las más extraordinarias figuras de la vanguardia latinoamericana, según afirma Juan Manuel Bonet en su *Diccionario de las Vanguardias en España.* Este peruano de 1897, parece que se marcó bien pronto una meta: hacerse enemigo de todo el que fuese alguien, primero en su país, después en el mundo entero. Su primera plaquette fue una *Arenga lírica al Emperador de Alemania* en la que le exigía al Kaiser que aplastara a Europa. *Panoplia Lírica* (Lima, 1917) contiene algunos poemas que, si bien, se esfuerzan en defender la doctrina futurista, están escritos en clave de modernismo pomposo, lo que no deja de resultar paradójico: algo así como cantar las excelencias del silencio con pura charlatanería. Después de un libro de transición, *Las Voces de Colores* (Arequipa, 1918), con algunos sonetos satíricos excelentes, produce sus mejores libros de plena vanguardia: *Química del Espíritu* (Buenos Aires, 1923) *Simplismo* (Buenos Aires, 1925) y *Descripción del cielo* (Buenos Aires, 1928). En el segundo de los mencionados, los poemas vienen precedidos por un largo manifiesto de un movimiento de su invención –el simplismo– en el que se define a la poesía como «el arte de pensar en metáforas». La vecindad con el ultraísmo es obvia. Sin embargo Hidalgo detestaba a los ultraístas. Los acusaba de pederastia, de latrocinio, de ser lo peor de lo peor. Claramente influido por Ramón Gómez de la Serna, que lo retrató en su Pombo, y le puso prólogo a *Química del Espíritu,* Hidalgo parece defender que el poema sea una concatenación de greguerías. En *Química del espíritu* se atrevió, con resultados excelentes, con el poema visual. Junto a su producción poética, destaca su obra en prosa, que consta de recopilaciones de ensayos como *Hombres y Bestias* (1918, «libro demasiado viril para un país tan gallináceo como el nuestro», dice de él en el prólogo a Las Voces de Colores) *Jardín Zoológico* (1919), *Muertos, heridos y contusos* (1920) y *España no existe* (1921), que recoge el texto de una conferencia –seguramente nunca pronunciada– en

la que pone a la madre patria de vuelta y media, no encuentra en la península ibérica nada que merezca ser salvado, excepción hecha del ya mencionado Gómez de la Serna. Cabe mencionar también la invención, en 1926, de una Revista Oral, de la que se hicieron dieciseis ediciones verbales en la cervecería Royal Keller de la Calle Corrientes –una de ellas en homenaje a Marinetti– y dos ediciones impresas, en formato póster. Su libro *Descripción del cielo* es una maravilla integrada por poemas-posters, poemas para ser arrancados y pegados en las paredes. En el año 27 publicó su única incursión en la ficción de vanguardia, *Los Sapos y otras personas,* con resultados meritoriamente futuristas en algunas piezas, y un par de pellizcos a Jorge Luis Borges, al que acusaba de haberle plagiado la palabra Ubicación, la idea de que leer es más feliz que escribir, y el hecho de deberle diez pesos que le prestó una vez para que tomara un taxi. Después de su aventura simplista, su obra poética se haría más oscura –hasta el punto de que en su libro *Actitud de los años* (Gleizer, 1933) decidió acompañar cada poema con una explicación que sirviera para aclarar las circunstancias que decidieron al autor a escribirlo. Su mejor libro de esta etapa, que contiene algunas piezas magistrales como un impresionante autorretrato, es *Poesía de Cámara* (Buenos Aires, 1948). Si empezó cantando la virilidad del Kaiser, no podía continuar de mejor modo que cantando la de Stalin, en una *Oda* publicada en 1945. También cantó la excelencia de Machu Picchu –*Patria completa* (1960)–, en una composición que «quedará por los siglos de los siglos, convertida en obra clásica, entre las cumbres del espíritu, para orgullo de los peruanos y júbilo del idioma», según dice el propio Hidalgo que, como se ve, no necesitaba de valedores. Junto con sus tres mejores libros de versos –*Química del espíritu, Simplismo* y *Descripción del cielo,* reunidos ahora en el volumen *Poemas Simplistas* (Zut Ediciones, 2009), y que envió convenientemente a Marinetti para que éste le diera sus plácemes- destaca en su obra en prosa el inclasificable *Diario de mi sentimiento* (Edición Privada, Buenos Aires, 1937, cubierta de Emilio Pettorutti). Libro fragmentario –disparatado y genial, al decir de Bonet– contiene algunas muestras del enérgico talento de su autor, junto a muchas querellas que dicen mucho acerca de esta personalidad fascinante. Mariátegui

le dedicó uno de sus imprescindibles *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

El simplismo de Hidalgo, no es, desde luego, más que ultraísmo trastornado por una personalidad tan fuerte como la de Hidalgo, que al haber llegado antes a las vanguardias que la cohorte de ultraístas que se lucían en las revistas argentinas y en otras, quiso dar ese paso adelante admirable que consistía en fundar su propio movimiento, del que era único representante, único capitán y único soldado. Es otro de los que, allá donde esté, si supiera que se habla de él a propósito del ultraísmo latinoamericano, se transformaría en un tornado y nos arrasaría a todos en este preciso instante. Para no enfadarlo, leamos su «Hai-Kai Simplista».

Tranvía eléctrico que se lanza al campo.

Elocuente manera
De adquirir diez centavos de paisaje.

y también su

VISION SIMPLISTA DESDE 2000 METROS DE ALTURA

Todas las fábricas despeinan
sus cabelleras en el espacio.

Cada humareda es una trenza.

El viento cepilla los sombreros de las casas.

Árboles, cienpiés patas arriba.

Las torres, picos
de gallináceas hambrientas,
a la espera de que caiga
un retazo de cielo.

El horizonte hace la primera comunión
llevándose el sol a la boca
con una beatitud ancestral

Entonces las estrellas se ponen a la ventana
para mirar el espectáculo.

Y desciende grada a grada el aeroplano

por la tapizada escalera del aire

mientras las manos de la hélice aplauden al sol.

que hace venias de actor cuando cae el telón.

Un tren lejano abre un túnel en la noche.

En Colombia, la vanguardia lo tuvo más difícil, aunque algún eco tuvo gracias al grupo Los Nuevos, a la obra desbordada y envejecida de León de Greiff, y sobre todo a un libro delicioso, de los mejores de la vanguardia latinoamericana, *Suenan Timbres* de Luis Vidales, muy ramoniano en algunos aspectos. Por ejemplo, esta pequeña joya que hubiera firmado encantado el propio Ramón:

SUPER-CIENCIA

Por medio de los microscopios
los microbios
observan a los sabios.

Siguiendo nuestro viaje al norte, tenemos que hacer una breve escala en Ecuador, donde el raro Hugo Mayo fundó su revista Motocicleta, indice de la poesía vanguardista, que aparecía cada 360 horas, que nadie parece haber visto nunca. Otros nombres indispensables son los de Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero. Pero en Ecuador importa señalar que se dio un brote muy

interesante de literatura indigenista de vanguardia, más destacado en la prosa que en el verso, con las obras de José de la Guardia, de Jorge Icaza y de Gil Gilbert. Pero ya que apenas nos hemos salido de la poesía, cabe mencionar a Pedro Luis Vera, cuyo primer libro, *Nuevo Itinerario,* tiene algunos roces ultraístas, si bien lo mejor del volumen son los espléndidos grabados de Eduardo Kingman, un autor gráfico que publicó *Hombres del Ecuador,* donde se da esa conjunción entre vanguardia e indigenismo de manera más potente que en casi toda la literatura que responde a tal alianza.

A estas alturas ya se habrán dado cuenta que es imposible hacer más que un boceto de lo ocurrido en América con las vanguardias, porque la cantidad de nombres, de penitentes, de hermandades es tal, y de tal importancia y envergadura, que resulta difícil no saltarse algunos episodios de la aventura vanguardista, como el pancalismo, alzado en Puerto Rico contra el modernismo, a partir de la conciencia de Luis Llorens de que todo es bello, o el diepalismo de Luis Palés Matos, que pretendía suprimir la fuerza de la lógica en poesía para suplirla por la fuerza de la fonética: este movimiento, que debe su nombre a la unión de la primera sílaba de los apellidos de sus fundadores Diego Padró y Palés Matos, produjo sin embargo un libro que merece la pena citarse como alto ejemplo de la poesía negra, que también se salpicó de vanguardismo: nos referimos a *Tuntún de pasa y grifería,* que junto a *Sóngoro Cosongo* de Nicolás Guillén es uno de los títulos imprescindibles del negrismo, que tuvo en Cuba muchos cultivadores. En Cuba hubo de todo, desde representantes de la poesía negra, hasta representantes de una vanguardia más pura, como Manuel Navaro Luna, con sus dos primeros libros *Surcos* y *Pulso y onda,* que reeditaría Manuel Altolaguirre en La Habana, y Mariano Brull con sus excelentes *Poemas en menguante.* Y habría que agregar un poeta de índole futurista maiakovskiana, Regino Pedroso, en cuyo libro *Nosotros,* hay poemas dedicados a los talleres, a las fábricas, al yunque y al martillo.

La última escala de nuestro viaje hacia el norte ha de parar por fuerza en la otra gran metrópolis de América, es decir México D.F. Nos saltaremos por fuerza una isla inevitable de las vanguardias, un autor que no perteneció a ningún ismo, pero que produjo

algunas de las obras más esenciales de la vanguardia: José Juan Tablada, autor de *Li-Po,* de *Un día,* de *El jarrón de flores,* de *La feria.* En México brotó una versión autóctona del futurismo, el estridentismo. Su profeta fue Manuel Maples Arce que publicó el manifiesto estridentista en una hoja de prosa encendida titulada Actual: se mezclaban en sus presupuestos los alardes futuristas, los manotazos de tipo dadaísta y la propuesta al modo ultraísta de sintetizar todos los movimientos de vanguardia. Se incluía un Directorio de vanguardia con una extensa relación de nombres. Maples Arce publicó varios tomos de poemas estridentistas, *Andamios Interiores,* con una espectacular cubierta de Alva de la Canal, el gran artista plástico del movimiento, *Poemas Interdictos,* su mejor libro, y el gran super-poema bolchevique *Urbe,* que John Dos Passos tradujo al inglés. También formaban parte del grupo German List Arzubide, el narrador Aqueles Vela, y el que es mi estridentista favorito, gracias a su personalidad y a sus poemas menos gritones que los del resto del grupo: Kyn Taniya, autor de los libros *Avión* y *Radio.*

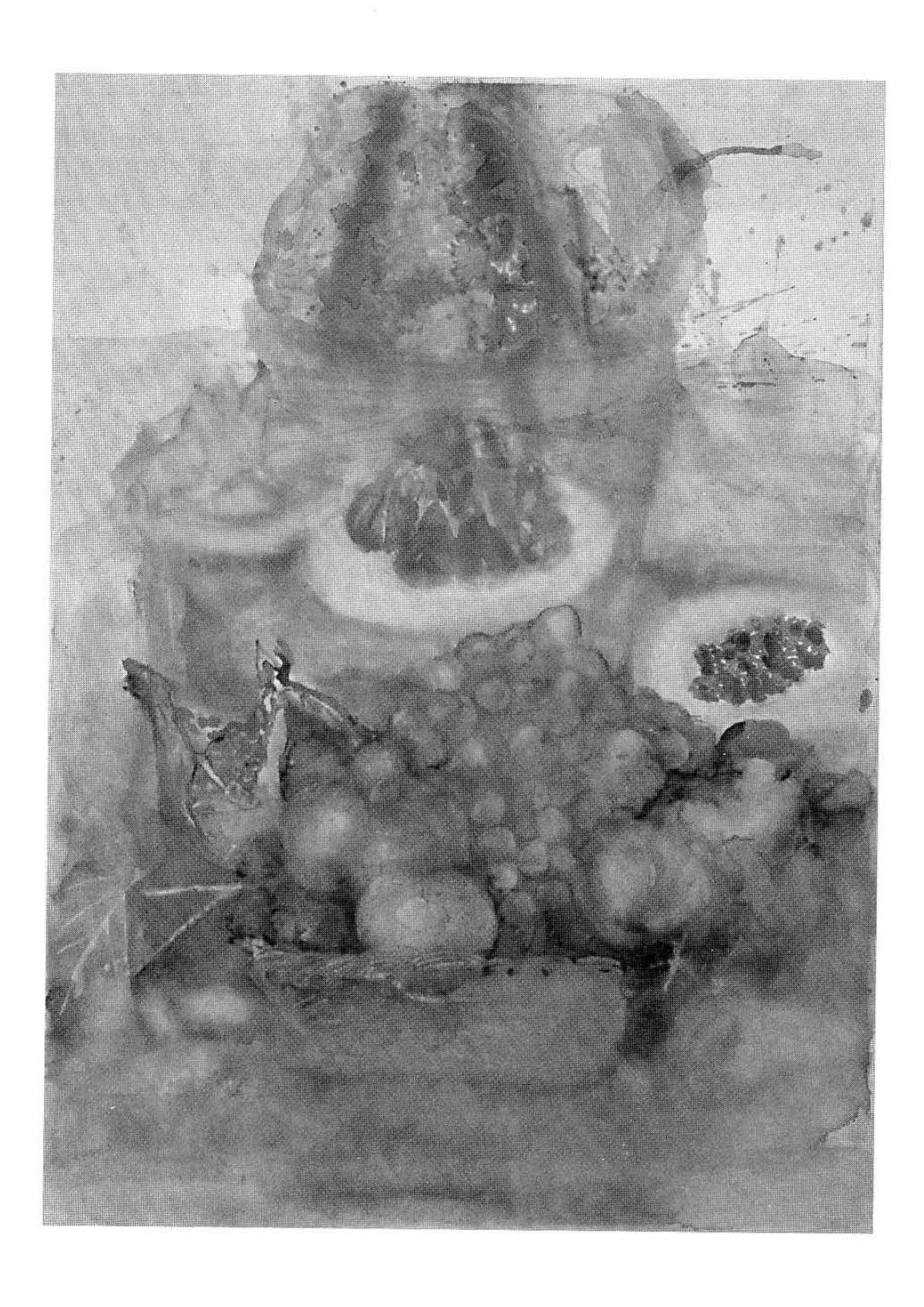
Comparando la situación mexicana con la española, es fácil decir que el estridentismo fue al ultraísmo lo que el grupo de Contemporáneos a la Generación del 27. Trajeron moderación y mejores formas, pero la deuda con las energías de la poesía de avanzada es evidente. Así, hay poemas de Carlos Pellicer o de Gorostiza que, sin poder ser subrayados como estridentistas, emplean, corrigiéndolas y mejorándolas, algunas de las tácticas del poema de vanguardia, como Lorca o Alberti o Salinas, utilizaron algunas de las conquistas de los ultraístas. Entre los estridentistas, quiero destacar a una mujer que no formó propiamente parte del grupo, si bien sus libros llevaron cubiertas estridentistas diseñadas por German List. Se trata de Nelly Campobello, una figura que merece una novela, como tantos otros de los nombres aquí citados. Campobello publicó muy joven un libro de versos sentimentales titulado *Yo,* y enseguida una de prosas titulado *Cartucho* en el que, desde el punto de vista de una niña, refleja algunas escenas de la revolución mexicana, con la que el estridentismo colaboró con entusiasmo. Otro libro de prosas poéticas, *Las manos de Mamá,* completan su bibliografía. Luego se dedicó a otros menesteres, a la danza, al estudio de la antropología. Llegó

a tener una gran colección de obras de vanguardia, entre ellas cosas de Diego Rivera, de Leopoldo Méndez de Alva de la Canal. Su final es dramático. Unos familiares la secuestraron durante trece años, la alcoholizaron, la tuvieron encerrada y alcoholizada mientras iban sacando y vendiendo todas las piezas de su colección, hasta que una estudiosa de su obra se preguntó, qué fue de Nelly Campobello, investigó, y consiguió que las autoridades mexicanas se embarcaran en la investigación que logró capturar a los secuestradores de la escritora, y ubicar en el patio trasero de su casa el lugar donde la habían enterrado. Una novela inaudita. Y ya que hablamos de novelas, terminemos, ya que quizá la manera de pervivir que tienen algunos movimientos de vanguardia es la de deparar una novela que convierta sus anécdotas en capítulos y sus protagonistas en personajes, citando junto a la gran novela del ultraísmo español, *El Movimiento V.P.* de Rafael Cansinos Assens, a la gran novela del ultraísmo argentino, un poco recargada pero igualmente excelente *Adán BuenosAyres* de Leopoldo Marechal. En lo que respecta al estridentismo, es visitado en algunas páginas de la gran novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes.* Pero hasta donde a mí se me alcanza, Nelly Campobello, y otras mujeres fuertes de la vanguardia como Guadalupe Marín, aguardan pacientemente la llegada de un buen novelista que las transforme en personajes a la altura de las vidas tremendas que vivieron.

Concluyo: América es lo suficientemente grande como para que sea imposible hacer más que un repaso precipitado como el que aquí se ha hecho. El brote vanguardista llegó, como bien apuntara Juvenal Ortiz, tarde a aquellas tierras, pero es evidente que a la vista de algunas de sus mejores obras, la espera mereció la pena, pues ciertos títulos de la vanguardia americana se cuentan sin lugar a dudas entre los títulos indispensables de la poesía de avanzada que sacudió el mundo entero en las primeras décadas del siglo pasado. El ultraísmo pues, no fue una anécdota, sino una de esas hermandades vanguardistas que además de deparar episodios muy jugosos y objetos muy hermosos, impuso un tono, una atmósfera, un sentido a la poesía de la época en la que desembarcaron como un ejército de jóvenes vigorosos y entusiastas cansados de cisnes, de nenúfares y de crepúsculos, buscando desanquilosar el arte para descubrir facetas insospechadas del mundo. En

un artículo publicado en la revista ultraísta Grecia, en el año 20, Borges escribe: «El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida. El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí mismas, halla en el ultraísmo su apoteosis» ©


Biblioteca



Por un país de personas decentes

Santos Sanz Villanueva

El último debate en torno a la novela española se está centrando en la necesidad de afrontar el futuro de nuestra narrativa a partir de innovaciones formales. El fragmentarismo y ciertos experimentos vanguardistas se ofrecen como alternativa para una novelística lastrada por concepciones narrativas convencionales o por la implacable dictadura del mercado. Es positiva y beneficiosa esta actitud vigilante y crítica de un ya nutrido puñado de narradores –los llamados mutantes y nocillas–, pero resulta exclusivista por fiarlo todo a esa desiderata innovadora. Otros empeños sin resonancia mediática han apuntado a la solvencia y dignidad del género, además de a su perduración. Hace algún tiempo, J. Á. González Sainz (Soria, 1956) hizo un serio alegato a favor de una «literatura fuerte». Por tal entiende una escritura de raíz ética que, evitando las sendas socorridas y ligeras, las autopistas que permiten atravesar la vida a toda velocidad, sin detenerse a observar nada, aborde con rigor formal la complejidad del mundo, lleno de paradojas y falsas apariencias.

La propia obra del escritor soriano sirve de modelo a esa desiderata y la cumplió con ambición y plenitud absolutas en *Volver al mundo* (2003), novela social en apariencia, antropológica en su aliento último, en la que se ofrece el retorno a unos valores esenciales como alternativa a las imposturas ideológicas y morales contemporáneas. Siete años después de esta gran ficción, retoma González Sainz su peculiar ámbito de preocupaciones en *Ojos que no ven*, aunque con notables cambios: ciñe la extensión a una medida bastante corta adecuada al asunto específico tratado,

---

J. Á. González Sainz: *Ojos que no ven*, Anagrama, Barcelona, 2010.

sustituye la densidad especulativa por una acción concreta y relaja el enfoque intelectual a favor de las vivencias personales.

El asunto específico se centra en Felipe Díaz Carrión, trabajador de una modesta imprenta provinciana de un innominado lugar castellano que pierde su trabajo. Al no encontrar modo de llevar una vida digna con ocupaciones agrícolas de su agrado, e impulsado por su mujer, Asunción, emigra a una industriosa ciudad del norte, donde halla empleo en una fábrica de productos químicos. El nuevo lugar garantiza un futuro material al matrimonio y al hijo de corta edad, Juanjo (nombre con el que se «había roto la ristra familiar de los Felipe»), y lo asegurará también al nuevo hijo que nace allí al año de instalarse, Felipe (nombre que restaura la cadena de las generaciones). Pero en poco tiempo todo cambia de forma dramática. Asun y Juanjo levantan un muro de distanciamiento con Felipe. La mujer encuentra empleo en una asociación de «no sabía muy bien qué» y se marcha de casa tras sangrantes desprecios al marido de cariz político: «–Nunca hubiera podido imaginar que te volvieras tan reaccionario y tan facha, tan recalcitrantemente reaccionario y tan redomadamente facha». La misma clave humillante adopta Juanjo. «Eres un paleto de mierda, un paleto de mierda y además uno de ellos», uno «de toda esa inmunda morralla de mierda que no nos deja vivir y nos tiene históricamente oprimidos», le suelta a bocajarro al padre.

El reaccionario, facha y paleto es un hombre entero, digno, razonador y justo. Secuestran al ingeniero de la fábrica y durante largo tiempo se manifiesta en la calle contra el atropello con acusador silencio junto a otros pocos ciudadanos. En el barrio le hacen el vacío, le atemorizan. Asun se engancha a la política al lado de independentistas radicales dentro de un «partido del que todo el mundo sabía lo que había que saber». Juanjo se ha sumado al activismo terrorista. Hastiado, Felipe padre regresa a su huerto castellano. Felipe hijo, estudiante de provecho, acude al pueblo a acompañar al padre cuando detienen a Juanjo acusado de varios asesinatos. Estos sucesos alimentan el trecho de veinte años transcurridos desde la emigración y hasta el retorno. La primera parte de la novela se abre con una entrañada recreación del paisaje rural que Felipe ha tenido que abandonar. La segunda parte

arranca repitiendo escenario y sensaciones (el recorrido, palpitante de enamoradas percepciones de la naturaleza, entre la modesta casa y la pequeña huerta cercana). Aquélla desarrolla la degradación moral de un sector del País Vasco. Ésta incluye la rememoración de una irracional y atroz venganza lugareña durante la guerra civil que se llevó por delante a Felipe abuelo. Ambas partes presentan situaciones iniciales casi idénticas (se repiten expresiones verbales, sentimientos, actitudes y el símbolo de los depredadores, los cuervos) porque esta duplicidad subraya el nexo de fanatismo de todo tiempo frente al que González Sainz opone la racionalidad, el buen sentido, los valores básicos de la justicia natural y unos principios éticos innegociables. Lo expresa, a su modo sencillo, Felipe con firmeza en la larga parrafada con que, con el corazón encogido, replica a Juanjo: que unas cosas son justas en esta vida y otras injustas, unas atinadas y otras un perfecto desatino se mire por donde se mire; unas crecen sanas y otras esmirriadas; unas traen aparejado el bien general y otras acarrean atrocidades y calamidades; unas son verdad y otras puras monsergas y malas fantasmagorías; unas lícitas y otras ilícitas; unas tolerables y otras intolerables, como atemorizar, ofender y no digamos matar a quien sea y por lo que sea; unas nobles y otras colosales engañifas; en fin, unas convenientes para la mayor parte y otras contraproducentes para casi todos (pp. 39-40).

Este bucle de criterios halla cauce en una propuesta que propugna la vuelta a un mundo esencial y de valores imperecederos, el retorno a los orígenes simbolizado en el regreso de Felipe a lo elemental de la tierra. Aquí está el sostén ideológico de la obra y del escritor. Lo afirmaba el propio título de la anterior novela del soriano, *Volver al mundo*. Lo reafirma ésta: frente al deterioro social y la claudicación de los principios, y contra el tancredismo cobarde de los «ojos que no ven», se reclama volver a las raíces, a la tierra donde ni hay engaño, ni el lenguaje tramposo ha pervertido las ideas. La naturaleza representa la autenticidad que salva al hombre de la claudicación de valores impuesta por el sombrío mundo actual. Está pasado de moda que el hombre tenga espinazo –dice la cita de Faulkner que abre la novela–, pero algún día, aunque cueste admitirlo, habrá que volver a recuperarlo. Felipe es el hombre con espinazo del futuro.

El autor lanza una desiderata claramente ideológica. A la irracionalidad contrapone el logos, a la visceralidad el temple razonador, al fanatismo el orden natural. Este planteamiento pide el tipo de relato culto que practica en ésta y en todas sus obras González Sainz. La base anecdótica encierra un drama de interés humano en progreso. El protagonista está bien delineado, de acuerdo con criterios psicologistas que lo hacen atractivo al mostrar la verdad de un dolor límite. Los otros personajes se apuntalan con los trazos mínimos que permiten individualizar a seres un tanto arquetípicos. Los pasajes referidos al cainismo en la guerra civil poseen elevada tensión emocional. Todo ello conforma un argumento de corte clásico que, aunque contiene el mérito intrínseco de una intensa peripecia novelesca, no persigue una historia de las de pasar el tiempo. Sin rebajar la amenidad (si así puede calificarse una historia tan dura) del relato, éste busca desvelar una realidad y lo hace sin facilismos. La novela va más dirigida a la inteligencia y la reflexión que a las emociones. Y en este sentido tiene un papel fundamental el estilo porque pone un efecto de distanciamiento, se diría que de corte brechtiano en su intencionalidad última, respecto de la base ruralista del relato. La prosa está muy retorizada. Las conversaciones plasman un registro propio del autor, arriesgada mezcla de discursividad, cultismo, viejas voces locales y coloquialismos llenos de sabor antiguo. Las descripciones giran hacia lo poemático y alcanzan dimensión simbólica. El escenario rural constituye en sí mismo un símbolo. De estos procedimientos y recursos se vale el autor para evitar el naturalismo y el costumbrismo.

González Sainz tiene una visión del presente español muy negativa, y su hondo pesimismo refleja la crisis de valores que aflige a nuestra sociedad. Pero la suya es una postura regeneracionista y por tanto no desesperanzada. La vuelta al pueblo de Felipe puede significar el fracaso y la rendición. Algo tiene este proceso, es cierto, de perspectiva tradicional al devolver al personaje a la Arcadia inmerso en sentimientos elegíacos. La elegía se contrarresta, sin embargo, con la presunción de un futuro posible, encarnado en el hijo, y sostenido en la reafirmación de lo auténtico y lo verdadero. La cadena de una saga de personas con sustancia moral no se rompe a pesar de la traición de Juanjo. Unos Felipe, el padre y el

abuelo, nos remontan por el río de las generaciones, incluso, si se quiere, de la estirpe o de la patria, y otro, el nieto, asegura que seguirá fluyendo en el futuro. El último Felipe apuntala un mundo de sanos individuos corrientes.

Por tal país de personas decentes apuesta este narrador moral que es González Sainz, uno de esos escritores actuales a quienes –como también y por ejemplo a Rafael Chirbes– una sociedad conformista, anestesiada y poco culta medio margina, y les regatea el lugar privilegiado que merecen por el rigor y la exigencia de su arte. Denunciaba González Sainz en el ensayo mencionado al comienzo de este comentario la novela anoréxica, «pegadiza y resultona», la novela del «desistimiento», que se sustenta en aquello que «meramente entretiene» y se conforma con una historia «entretenida para el mayor número de lectores». *Ojos que no ven* se avecinda en el modelo opuesto. Es un ejemplo de novela de pensamiento que pone en juego las ideas independientes y la virtualidad fundadora del idioma para entender el ser humano en su doble dimensión genérica y española. Sin olvidar lo universal, lo español singulariza el compromiso de González Sainz y por eso su novela se margina del recurrente cosmopolitismo de un amplio número de narradores nuestros que se mueven con mayor comodidad en Nueva York que en su pueblo ©

México no tiene futuro

María Escobedo

Estas dos novelas, *Las batallas en el desierto* y *Adán en Edén*, están separadas por casi treinta años, pero en el México del que hablan no parece haber pasado el tiempo, porque ambas describen el mismo país devorado por la corrupción y en el que la única manera de estar entre los poderosos es estar entre los inmorales. La primera, escrita por el último premio Cervantes, José Emilio Pacheco, cuenta la historia de un niño llamado Carlos que a la vez que entra en la adolescencia lo hace en la cruda realidad, un sitio donde las apariencias no sólo engañan, sino que cubren secretos oscuros. En la segunda, escrita por su compatriota y premio Cervantes del año 1987, Carlos Fuentes, un hombre que se llama Adán Gorozpe vive en un lujo al que ha llegado casándose con una mujer rica a la que nunca quiso, y trata de prosperar entregándose a inmoralidades que van desde la mentira al asesinato.

Para Carlos, la casa de su amigo Jim es una especie de paraíso en el que hay de todo lo que a él le falta y en cuyo centro, además, la madre de ese compañero de colegio a cuyas espaldas se oyen muchas habladurías, brilla como una joya en su estuche. Carlos se enamora febrilmente de ella, y de ese modo pierde su inocencia mientras comprende que todas las cosas que poseen Jim y su madre no forman su tesoro sino su precio, porque son los objetos con que un hombre poderoso paga su relación clandestina.

Para Adán, el protagonista de la novela de Fuentes, todo parece ir bien hasta que se topa con otro hombre poderoso, en esa ocasión a nivel nacional, puesto que es el ministro del Interior, que ve en su esposa una manera de extender aún más su poder. Es un mal enemigo, porque no tiene escrúpulos y sí un plan siniestro es que

---

Carlos Fuentes: *Adán en Edén.* Alfaguara, Madrid, 2010.
José Emilio Pacheco: *Las batallas en el desierto.* Tusquets, Barcelona, 2010.

ha montado una estragegia que consiste en hacer que la policía mate a jóvenes inocentes para presentar esos crimenes como éxitos de la lucha de los cuerpos de seguridad. Esos cadáveres son una coatada de humo, porque detrás de ellos se esconden los verdaderos delincuentes, los que sobornan a quienes deberían perseguirlos para convetirlos en sus criados.

Carlos pierde en *Las batallas del desierto* su inocencia, y Adán Gorozpe y su enemigo luchan por conservar la vida en el combate a muerte que mantienen, porque está claro desde el primer momento que un país tan extenso como México no es lo suficientemente grande como para albergarlos a los dos. La gente que más tiene es también la que más cosas tiene que ocultar, parecen decir a coro José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes, al menos en sociedades como las que reflejan sus dos novelas, en las que todo está viciado, todo está en venta y nada parece tener un valor ni una salida.

Visto desde esa perspectiva, resulta inquietante que el México de los años cuarenta que pinta Pacheco en *Las batallas en el desierto* y el México actual que dibuja Fuentes en *Adan en Edén* parezcan tan simétricos. Y que parezcan estar a la misma distancia del futuro, si por ello entendemos un espacio en el que la esperanza y la justicia sean posibles ©

Amor constante

Milagros Sánchez Arnosi

En un mundo de desavenencias, inseguridades e incertidumbres emocionales, en el que nada permanece, pues, actualmente la duración es un concepto frágil, la novela de José María Guelbenzu (Madrid, 1944) *El amor verdadero*, es una sorpresa por defender a ultranza la durabilidad del amor de una pareja que pasa por complicadas situaciones personales y sociales en un Madrid agitado por una historia difícil, la que va de 1945 a 2005. A lo largo de esos cincuenta años Clara y Andrés anudarán un amor que estará por encima de crisis y períodos dificultosos porque están convencidos de que el amor es más fuerte que «las ocasiones que distancian, que los errores que se cometen, que la ilicitud y la mentira». Guelbenzu cuenta una relación amorosa en la que todos los conflictos que la sacuden tendrán solución. Como el propio autor ha confesado, la novela surge para dar respuesta a la hipótesis siguiente: si la gente sabe que lo que sucede en una pareja es que llegará la separación ¿por qué sigue insistiendo en la idea de duración? Guelbenzu confía, cree en la fuerza del amor que sólo dura cuando se vive como una aventura en la que el esfuerzo y la responsabilidad son decisivos, cuando se asumen altibajos, y no cuando se concibe como juego. Como dice uno de los personajes: «En la vida de pareja no siempre se camina de común acuerdo por el mismo sendero». Esta certidumbre explica el ambicioso y rotundo título que alude, también, a la creencia de que «el amor es la compensación más completa contra la soledad». Lo importante para los protagonistas será superar el lado negativo de toda relación, para ello, sugiere el autor de *La mirada*, hay que ponerse en el lugar del otro con el fin de que sea posible el entendimiento. Pero hay, además, un reflexión sobre la amistad, el compromiso, la

---

José María Guelbenzu: *El amor verdadero*. Siruela, Madrid, 2010.

honestidad, la maternidad, la paternidad, el matrimonio, la convivencia, la ética, la muerte, la vejez, la pérdida, los hábitos, el erotismo, la necesidad de afrontar el pasado, la enseñanza, la literatura, la decepción, la experiencia que se construye cometiendo errores y aciertos, el azar... Como trasfondo, la crónica social de cincuenta años de la historia de España afectada por diversos acontecimientos internacionales: la inmediata posguerra, la Segunda Guerra Mundial, Vietnam, mayo del 68, el asesinato de Kennedy, las protestas universitarias contra Franco, el estado de excepción, la clandestinidad del PC, la expulsión universitaria de Aranguren y García Calvo, el proceso de Burgos, el nombramiento de Carrero Blanco y su asesinato, la asunción de la Jefatura del Estado por parte de Juan Carlos, el contencioso del Sahara y la Marcha Verde, la transición, el triunfo absoluto del PSOE en las primeras elecciones democráticas, el 11 M...

Llama la atención que en un ambiente intolerante, en un Madrid agitado políticamente bajo «un régimen de atrezzo», esta pareja actúe «desprendida de todo compromiso que no fuera pasarlo lo mejor posible» y desapegada de toda obligación política. Incluso sus amigos configuran una generación de jóvenes bien protegidos, hijos de la burguesía, rebeldes de boquilla y acomodados en el sistema. Son bohemios cuya felicidad contrasta con el ambiente opresivo y que van transformándose en gente de orden. De esta manera se desmitifica una generación sobre la que Guelbenzu ya había escrito en otras novelas.

Estructuralmente *El amor verdadero* es una novela construida a partir de dos puntos de vista y un narrador anónimo y omnisciente cuyo nombre se descubre al final del relato. Un tono amable, delicado y preciso jalonado por infinidad de citas literarias: Jorge Manrique, Fray Luis de León, Quevedo, Machado, Miguel Hernández, Gil de Biedma, Sarrión, Ezra Pound, Browing, Wallace Stevens, Eugenio Montale, Yeats, Eliot, Mo Yan y un larguísimo etcétera que configuran lecturas y preferencias del autor de *Esta pared de hielo.* Un espacio reconocible: Madrid, que va transformándose a medida que los protagonistas van envejeciendo, una ciudad viva, dispersa y atomizada en la que dos personajes se empeñan en mantener vivo su amor C

El lugar de la extrañeza

Norma Sturniolo

Este año 2010 la editorial Santillana en el sello Alfaguara ha publicado *Historias del otro lugar*, un libro que reúne la producción cuentística de José María Merino escrita a lo largo de más de veinte años: *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del barrio del refugio* (1994), *Cinco cuentos y una fábula* entre los que se halla el cuento «Artrópodos y Hadanes» de 1987 y *Cuentos de los días raros* (2004).

Merino aclara, en una breve introducción, que ha revisado todos los textos, por lo cual considera que *Historias del otro lugar* contiene la versión definitiva de los mismos.

El autor, coruñés de nacimiento y leonés de adopción, ha confesado que le cuesta mucho encontrar los títulos de sus libros y los lectores podemos asegurar que vale la pena el esfuerzo. Los títulos que elige son un excelente pórtico, casi siempre poético e inquietante como las propias narraciones que contienen; consiguen un efecto de extrañamiento que intriga al lector.

José María Merino acostumbra a explicar en una página introductoria el porqué de la elección de un título. En este último libro nos explica que necesitaba un título que abarcara la totalidad de los cuentos atendiendo al ámbito común a todos y ese lugar se corresponde con el espacio de la ficción, que según sus palabras es inevitable sombra esclarecedora del lugar de la realidad para los seres humanos, y en este caso todavía más «otro» por su general impregnación fantástica; un lugar entre cuyos habitantes están los personajes de este libro, tan familiarizados con una experiencia donde se mezclan sueño y vigilia a través de la palabra, lo que, según creo, pertenece naturalmente a las intuiciones de la literatura[1].

[1] José María Merino: *Historias del otro lugar*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2010.

Historias del otro lugar además de los cuentos escritos entre 1982 y 2004 contiene unos prólogos que, como ya he dicho en otra ocasión, merecerían formar parte de un libro. Jorge Luis Borges autor de un libro titulado *Prólogos con un prólogo de prólogos* afirmó: «El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especialidad de la crítica».

Los astros fueron propicios cuando Merino escribió estos y otros prólogos. En este caso nos encontramos con prólogos que se refieren a su propia creación y en ellos, además de reflexiones propias de la crítica literaria hay otros temas relacionados con su propia biografía que nos iluminan sobre aspectos de la sociedad que le tocó vivir en distintas épocas de su vida o relatos de peripecias curiosas escritas con humor e ironía donde aparece el espíritu lúdico del autor (véase al respecto el prólogo a *Cuentos del reino secreto*). Además, tienen un matiz didáctico lo que no es óbice para que estén impregnados de lirismo porque, aunque Merino diga que la poesía lo abandonó pronto, estamos convencidos de que nunca lo ha abandonado y su prosa rica en hallazgos sorprendentes, con metáforas, comparaciones y plasticidad sensorial lo atestigua. Sería un regalo para el lector que se reunieran en un libro todos los prólogos de Merino, también aquellos en los que asume la personalidad de esa especie de alter ego que es el personaje del profesor Souto que apareció por primera vez en *El viajero perdido.*

El prólogo genérico de *Historias del otro lugar* es el que ya se había publicado en 1997 para *50 cuentos y una fábula.* En cuanto al prólogo de *Cuentos del reino secreto* es el mismo que acompañó a la edición revisada que conmemoraba el vigésimo quinto aniversario de la primera edición. Aquí nos explica donde gestó esos cuentos y la explicación se transforma en otro cuento.

Esta edición se diferencia de la de 1997, además de por la revisión de todos los textos porque incluye el maravilloso prólogo a *Cuentos del reino secreto* escrito en 2007, por un cambio en la titulación de lo que antes aparecía como *Otros cuentos* por un lado y *Una fábula*, por otro y que ahora se han reunido bajo el título *Cinco cuentos y una fábula* y por último, porque se incluyen

Cuentos de los días raros (2004) con lo cual hay quince cuentos más que en aquella edición.

En la nota del autor hay un párrafo que sintetiza lo que Merino considera que atañe a la literatura y que es lo que él plasma en sus obras:

«Frente al sentimiento avasallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza. Porque en nuestra existencia ni desde lo ontológico ni desde lo circunstancial hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a las rutinas más cómodas para olvidar esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición»[2].

Esta recopilación en un único tomo nos permite, no solo volver a tomar contacto con los temas recurrentes de la narrativa de Merino, como son el tema del doble, el sueño, el mito, la animación de los objetos, la irrupción de lo fantástico, lo fantasmal, lo escurridizo de la identidad sino también ver la evolución del autor a lo largo de esos años. Desde *Cuentos del reino secreto* impregnados por el carácter leonés pasando por los cuentos de ámbito madrileños como los que componen el libro *Cuentos del barrio del refugio* hasta otros más variados que el autor considera «más internacionales» influidos por sus viajes a América.

El extrañamiento no solo se produce por la irrupción de lo fantástico en los cuentos de Merino sino, como no podía ser de otra forma cuando hablamos de literatura, por cómo están escritos. Merino es un maestro del cuento y del lenguaje y un excelente creador de atmósferas inquietantes. Viendo la película que ahora está en cartel, *El escritor*, de Roman Polansky, donde el paisaje tiene un papel protagonista que crea inquietud, angustia, desasosiego, no pude dejar de asociar esa magistral filmación con la maravillosa habilidad de Merino para transformar el paisaje en un personaje que en no pocas ocasiones contribuye a crear una atmósfera de terror psicológico. Por elegir un solo ejemplo, véase la eficacia expresiva de su prosa cuando crea un clima desasosegante a partir de la descripción de la naturaleza en *Cuentos de los días raros*.

---

[2] *Ibídem*, p. 567.

Merino habla de la sombra esclarecedora de la ficción en las palabras introductorias de *Historias del otro lugar* y uno recuerda un cuento muy querido por el autor que es *La sombra* de Hans C. Andersen, en el que la sombra de un sabio atraviesa la puerta que conduce a la Poesía, una puerta que podría asemejarse a la de la cubierta de *Historias del otro lugar* donde hay un sugerente juego de luces y sombras. Fotografía muy bien elegida para entrar en el reino secreto de la ficción de este maestro del cuento

Obras completas de Rafael Guillén

Daniel Rodríguez Moya

Rafael Guillén (Granada, 1933) es uno de los pocos poetas andaluces que, una vez establecido el canon de la llamada Generación del 50, ha quedado inserto en un lugar casi propio, pues obviamente no encuentra su sitio en lo que de manera más limitada se vino en llamar Grupo del 50, y que como es sabido, se circunscribió al círculo conformado, entre otros, por Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines, un primer Valente, José Manuel Caballero Bonald y, con miras más amplias, algunos otros.

La no pertenencia a este irrepetible grupo de poetas que han dado a la historia de la literatura algunos de los más memorables versos no impidió, sin embargo, que Guillén labrara una carrera poética desde la muy alejada de todo centro cultural de interés Granada de los cincuenta y que su solvencia poética esté hoy fuera de toda duda no sólo ya por los galardones de gran relevancia con los que cuenta –en especial el Premio Nacional de Literatura, obtenido en 1994 por su libro *Los estados transparentes*–, sino por una coherencia lírica que se ha ido afianzando a lo largo de su carrera que lo sitúa como una de esas voces fundamentales a las que hay que acercarse para entender la compleja y poliédrica dimensión de la poesía del XX en España.

La editorial Almed acaba de sacar al mercado toda una proeza en los tiempos de crisis que corren, una bellísima edición de las obras completas de Rafael Guillén que, en tres voluminosos tomos, reúne la totalidad de la producción bibliográfica del autor granadino, no

---

Rafael Guillén. *Obras completas*. Editorial Almed, Granada, 2010.

solamente en verso, ya que también se recoge su narrativa en el tercero de los volúmenes, así como la obra ensayística.

Para comenzar a situar a Guillén hay que ubicarse en la ciudad oscura y asustada que era la Granada de la posguerra. Más si cabe que cualquier otra ciudad española, en especial en cuestiones culturales, si tenemos en cuenta que el asesinato de Federico García Lorca al comienzo de la Guerra Civil aplastó toda inquietud literaria en muchos kilómetros a la redonda, al menos de manera visible. Guillén, junto a otros compañeros como José Carlos Gallardo o José G. Ladrón de Guevara se encargaron de devolver la poesía a Granada a través del grupo que denominaron *Versos al aire libre* y posteriormente con la editorial 'Veleta al sur', en la que publicaron sus primeros libros.

Si era necesaria para el corpus bibliográfico de la poesía de los cincuenta una edición de las obras completas de Guillén, ya que muchos de sus libros son inencontrables salvo casualidad en las librerías de viejo que hoy pululan en la red, también era de importancia que esta compilación se acompañara de un estudio riguroso. Igual de interesante, por tanto, no es sólo ya que el lector pueda acceder a estos poemas, sino el estudio introductorio de la catedrática de literatura María del Pilar Palomo. Nadie mejor que ella, que ha estudiado en profundidad la obra de Guillén desde hace años, para trazar toda una obra que supera ya el medio siglo desde que publicara, en 1956, *Antes de la esperanza*.

La palabra y el cosmos es el título que Palomo da a la introducción a la obra de Guillén y en ella comienza precisamente señalando la importancia del activismo poético que el autor desarrolló en los cincuenta al frente de 'Versos al aire libre'. Palomo considera que este movimiento fue «una de las más fructíferas renovaciones poéticas de Andalucía de la década de los cincuenta», aunque lamenta que no haya tenido la repercusión crítica que, por ejemplo, si ha tenido, –y sigue teniéndolo en los últimos años– el grupo cordobés *Cántico*. Sin lugar a dudas *Versos al aire libre* supuso un revulsivo de trascendencia para la ciudad y a su calor surgieron, además de Guillén, otros poetas de interés, en especial Elena Martín Vivalvi –que por edad, bastante mayor que los jóvenes que entonces se atrevían a romper el silencio impuesto

tras la guerra civil, hay incluso quien la sitúa como enlace con la Generación del 27–.

En el primero de los libros de Rafael Guillén que se recoge en las obras completas, *Antes de la esperanza*, encontramos a un poeta «abierto al misterio de lo creado», señala Palomo, algo que nunca ha abandonado al autor, que continúa indagando en esos enigmas insondables hasta su obra más reciente, *Los dominios del cóndor.*

Tres podrían ser los periodos en los que se puede clasificar la poesía del autor de *Los estados transparentes*. En el primero es la angustia metafísica la que predomina, desde su primara obra hasta 'Los vientos' (1970), aunque previamente ya se puede encontrar el segundo de los ciclos por los que ha pasado su poesía, en la la trilogía de los 'gestos': *El gesto (*1964), *Gesto segundo (*1972) y *Tercer gesto (*1967), tal vez la etapa en la que Guillén dejó que se infiltrara más en sus poemas el entorno social.

Guillén, además de un buscador del misterio, también es un poeta de la palabra, «el material más duro que existe», y, a pesar de ser consciente de su indeformabilidad, ha aprendido a aprovechar los pequeños huecos que a veces quedan para conseguir sobrepasar esos límites impuestos por la propia naturaleza del lenguaje. De esta forma, ha ido conformando una obra tan rica en matices que incluye libros como *Moheda* (1971-1977), en el que se atrevió a incorporar, más bien a recuperar, antiguos vocablos, materiales del español que alguna vez se habló en el Sur o la que probablemente sea su mayor logro, la trilogía conformada por *Límites* (1971), *Los estados transparentes* (1993) y *Los dominios del cóndor* (2007) *Las edades del frío*, libros a los que habría que añadir, a modo de coda, 'Las edades del frío'. En estos libros Guillén trata el tiempo, la materia y el espacio desde un punto de vista contemporáneo, situándose en una vanguardia en la que la intuición poética avanza conceptos físicos que apenas si se empiezan a atisbar en los laboratorios.

Rafael Guillén también ha hecho incursiones a lo largo de su ya dilatada carrera literaria en la narrativa, en especial en el campo de las crónicas viajeras. Los libros en los que ha recogido estas experiencias, y que se incluyen en las obras completas, son *El país de los sentidos (Prosas marroquíes)* (1990) y *Prosas viajeras* (Selección)

(2003). También sobre otros temas, casi siempre en torno a lo autobiográfico, ha publicado otros volúmenes de narrativa como *Tiempos de vino y poesía (Prosas granadinas)* (2000) y *Las cercanías del corazón* (2008), igualmente incluidos en uno de los volúmenes que nos ocupan.

La obra ensayística de Guillén no es muy amplia, ya que al poeta no le ha interesado especialmente la indagación más allá de la que supone el propio acto de la escritura poética. No obstante, y para hacer honor al título de obras completas –se hace tanto que hasta se recogen poemas sueltos publicados en revistas y que nunca aparecieron en libros– no faltan estos ensayos, que abordan temas por lo general relacionados con la crítica literaria ©

El poeta que nos adivina

Rafael Espejo

Resulta complicado abordar la obra de un poeta –quizás el más prestigioso de la poesía española actual– sobre la que se ha escrito y se ha dicho tanto sin el riesgo de incurrir en tópicos o redundancias. Más aún cuando los libros que ahora nos ocupan no son novedad, sino sendas antologías retrospectivas. ¿Qué luz podrían aportar, entonces, mis consideraciones? Habré de pedir al crítico escrupuloso que descanse un rato y me pondré lector. El lector nunca se equivoca.

1. CINCUENTENA

Y menos puede equivocarse el propio escritor cuando hace un alto a mitad del camino y se acomoda las gafas para alcanzar con la vista lo que ha ido dejando atrás. Esto opina él sobre su vida y su obra –la misma cosa, según parece–: «Ahora que cumplo 50 años he sentido la necesidad de hacer una antología con los 50 poemas que me dejan más tranquilo. No les pido admiración para mí mismo, pero sí un poco de tranquilidad a la hora de leerlos en privado o en público. De los cientos de poemas que he escrito, y que se han publicado en 9 libros y algún cuaderno, selecciono estos 50, consciente de que la incertidumbre facilita el error y de que es posible que cada día sienta uno al levantarse la necesidad de hacer una selección diferente. Sé también que es un capricho limitar o extender la antología a un número de poemas que coincida con mi edad. Pero algún criterio debía seguir para calmar estos

---

Luis García Montero: *Canciones*, Edición de Juan Carlos Abril. Pre-textos, 2009.
Luis García Montero: *Cincuentena*, Epílogo de Piedad Bonnett. Hiperión, 2010.

angustiados ojos de corrector que me siguen acompañando, como contrapunto imprescindible de los ojos adolescentes con los que admiro a otros muchos poetas. Y ya les he explicado que con la poesía me ocurre lo mismo que con la edad. Celebro estar vivo, pero no me siento orgulloso de mis años. Trato, pues, de presentarles algo por lo que no siento orgullo, pero tampoco miedo. Algo que, en cualquier caso, es mío de un modo inevitable». Palabra de autor. Incontestable.

Por consabidos no citaré versos que ilustren lo que diga ni remitiré a tal o cual título, sino que orbitaré en torno al poema ideal de LGM, que vendrían a ser prácticamente todos, la suma de todos. Y porque cualquier ejemplo, como acabamos de leer en la nota del propio autor, sólo ofrecería un detalle, tan válido como cualquier otro, pero sólo uno. Prefiero entonces una semblanza panorámica a vuela pluma.

Y bien, en ese poema ideal se establece una ficción donde el yo que escribe y su personaje poético coinciden. Pero donde suelen coincidir también el personaje poético y el lector, que creerá, ante discursos que guiñan y seducen en voz baja, estar asistiendo a su propia sentimentalidad. El poema se convierte en un espejo nebuloso donde se confunde su rostro con el del personaje, que se diría clon de LGM. Digamos que sus palabras nos proporcionan intimidad, una relación con nosotros mismos a través de ellas, y una relación también con los demás, con el mundo. Porque las palabras que usa LGM son palabras, la mayoría de las veces, sin prestigio, sencillas, aireadas por su uso cotidiano en la calle. Ese es su valor: dar brillo a lo ordinario, convertir en memorable las vivencias casi programáticas del individuo: a todos, más o menos, nos alegran las mismas alegrías, nos duelen los mismos dolores y nos inquietan las misma inquietudes. El don de LGM es hacernos creer que somos exclusivos, que inauguramos juntamente sentimientos, que alzamos hondas reflexiones basadas en nosotros, en nuestra vida (que de pronto alcanza profundidad y altura, relieve). Que somos privilegiados de nuestra propia intimidad. Pero, al mismo tiempo, nos hermana con los demás, nos crea cierta conciencia de manada, poco menos que una ilusión verdadera: somos portadores íntimos de la naturaleza y las contradicciones de la especie. Nos regala entonces señas de identidad personales aunque transferibles, o públicas

aunque privadas, como le gustaría decir a él. Porque al leerlo, al releerlo, somos él y viceversa.

Para conseguir comunión desde el otro lado de la página es necesaria una conciencia lingüística previa. El yo –lo que cada cual es o cree ser, nuestra relación, inmediata o abstracta, con el mundo, la naturaleza de los razonamientos, etc.– se construye con lenguaje. Y LGM gestiona perfectamente las posibilidades de la palabra –sus recursos y sus trampas– para conseguir emocionar, simpatizar, comprometer o zarandear del modo que guste a sus lectores, sus iguales (él escribe no diré que para el pueblo, pero sí para una suerte de conciencia colectiva). Y sabe gestionarlo, entre otras cosas, porque oculta el oficio, sus poemas parecen escritos por una mano abandonada entre el desmayo y la resistencia. Pero en esa precisa y preciosa tensión comunicativa interviene no sólo un poeta, sino también un profesor universitario, y también un contrastado articulista de opinión, y también un orador brillante, y también un pródigo ensayista, y un narrador también. El idioma el suyo, y lo aplica con exigencia. Por eso nunca aquí los sentimientos, las meditaciones vienen puros ni del todo armónicos; todos sus poemas tienen un punto de fuga, todos tienen un envés. Escribir sin solemnidad no implica simplificar el mundo. Desde la contradicción, entonces, el sujeto moderno, el personaje poético de LGM, tú, yo somos extraordinariamente paradójicos. Complejos y cercanos. En incesante construcción. Parciales como la edad, como esta antología.

2. CANCIONES

Lo he dicho hace sólo un momento: la variedad de registros que LGM domina dan fe de su admirable habilidad para la comunicación. Su discurso periodístico y su discurso académico, por ejemplo, son diferentes síntomas de una misma obsesión: el celo de la palabra. La palabra inmediata, la palabra educativa, la palabra política, la palabra lírica. E incluso dentro de la palabra lírica encontramos modalidades. De ahí que Juan Carlos Abril haya rastreado la poesía de LGM en busca de un tic que lo defina, o que aproxime una definición parcial. Una forma utilizada intermitente pero recurrentemente desde sus primeros libros: la canción.

La canción como acaso subgénero en la obra de LGM, subraya no un alter ego sino ese doble carácter del que el poeta hace gala en todos sus textos. Porque si bien en esta modalidad de poema los temas siguen siendo idénticos (el amor en todos sus estados, la soledad, el paso del tiempo, la noche, la conciencia social, el compromiso político, los afectos íntimos, la complicidad con el lector), si igualmente sigue fiel a sus maneras (el coloquialismo –sólo superficial– de sus reflexiones y lo contrario: el envés inquietante de sus imágenes), si, insisto, no hay diferencias tonales ni formales entre sus poemas y sus canciones, sí que se detecta un nervio otro, una inquietud que titila con pulso propio y que se empeña en fundir en un solo cauce la lírica culta y la popular, como bien argumenta Juan Carlos Abril en el prólogo.

Empeñado, entonces, en devolver la poesía a su origen –el folklore–, pero desde el rigor del filólogo, LGM mezcla con especial mimo en sus canciones la tradición literaria hispánica y el estado del idioma, al que actualiza. Y ahí distinguimos referentes, ingredientes variopintos: Lorca, Garcilaso, Alberti, Espronceda, Ángel González, Machado, Jovellanos, Cernuda, Joaquín Sabina incluso. Digamos que Sabina es a la música lo que LGM a la poesía: si el uno ha legado bandas sonoras emocionales las últimas generaciones, al otro pertenecen las mejores estampas sentimentales de la poesía española reciente.

He dicho antes que en estas composiciones se concilian posturas, pero paradójicamente también se extreman las maneras: su poesía quizá más hermética –la más elíptica y vanguardista, al decir de Juan Carlos Abril– y su poesía más democrática. Las canciones quieren emocionar tanto al catedrático como al panadero. Y a fe que lo consiguen: críticos de la más alta alcurnia (J. C. Mainer, A. Soria Olmedo, J. Andújar Almansa, etc.) se han dedicado a estudiar la obra de LGM, pero también lo han musicado intérpretes del nivel de Quique González, Enrique Morente, Miguel Ríos, TNT e incluso el propio Sabina. Y súmese a esto el termómetro definitivo, el de los lectores, que lo sitúan a la cabeza de los índices de ventas en nuestro país. He aquí la última paradoja: su poesía –exigente, sensata, responsable– no se vende, pero sí se compra.

Y se lee.

Y se canta C

Rastreos narrativos

Juan Carlos Abril

Tras un silencio de nada más y nada menos que doce años aparece *El fin de semana perdido*, el último y cuarto libro de poemas del asturiano José Luis Piquero (nacido en Mieres en 1967), un libro muy esperado por los lectores de poesía española contemporánea. Las razones de un silencio tan prolongado, y otras explicaciones, vienen expuestas en una «Nota final» en la que el autor comenta resumidamente por qué ha tardado tanto en dar a la imprenta una nueva entrega que consta «sólo» de «treinta y cuatro poemas», en palabras del propio poeta:

> [...] ese periodo ha sido de lecturas, de trabajo y pensamiento poético constantes. Más que la escritura en sí, más que sus resultados literarios, me ha interesado el proceso de la escritura, lo que viene antes y después del poema, la búsqueda a ciegas y el encuentro con la sorpresa. Uno mira hacia adentro y a su alrededor para conjugar con palabras el sentido de las cosas que ocurren, el verdadero alcance de las emociones. La poesía no son los versos sino la mirada, la sensación, el hallazgo. Y en el papel quedan apenas unas notas, las cenizas de una hoguera [...] No he rehuido sentarme ante la página: lo hacía cuando me parecía inevitable. (p. 79)

Rápidamente nos llama la atención que un puñado de poemas, si la calidad los avala, está merecidamente justificado se tarde el tiempo que se tarde, como en esta ocasión (y como no puede ser menos después de tanto tiempo en el caso de un poeta maduro), y

---

José Luis Piquero: *El fin de semana perdido*, DVD Barcelona, 2010.

que la trayectoria de cualquier escritor sólo se puede entender desde la fertilidad, que ésta es algo más que dar a la imprenta libros, si bien hay autores hoy día que no pueden pasar una feria del libro sin que presenten una novedad, aunque sean unos apuntes recientes, frescos, y apenas esbozados, que sus lectores –o el mercado editorial– le exigen. No es el caso por lo general de los poetas, y los lectores de poesía estamos acostumbrados a que se den casos de «crecimiento interior» en la vida de los poetas, que si son de verdad buenos poetas deben vivir la vida a tope para después vivir la literatura también a tope. En las imbricadas relaciones entre literatura y vida, no obstante, hay trasvases tan tenues y tan permanentes que resulta imposible aislarlas, aunque formalmente se pueda hablar de vida y literatura por separado. Se vive pensando en la literatura y se escribe pensando en la vida. Y esta es la combinación que se da en los poemas de José Luis Piquero, tanto en sus libros anteriores, recordemos, *Las ruinas* (1989), *El buen discípulo* (1992) y *Monstruos perfectos* (1997), incluyendo la reedición –y reelaboración de algunos textos, aparte de supresión de otros, en fin, toda una operación de maquillaje del poeta que revisa su propio quehacer y que lo considera juanramonianamente como «obra en marcha»– de todos en *Autopsia. Poesía 1989-2004* (2004), donde se adelantaban como inéditos quince poemas, casi la mitad del poemario que hoy comentamos.

El fin de semana perdido plantea una evolución que, sin embargo, no ofrece ruptura respecto a su obra conocida, antes podría considerarse como una búsqueda natural en los temas y las claves de la poética general de Piquero. Sobre la base de un lenguaje realista se lleva a cabo una indagación en las posibilidades narrativas de esos mismos temas y estilo. Eso era lo que venía haciendo Piquero en sus anteriores libros, y eso es lo que sigue haciendo ahora, conjugando un sentido de la composición cada vez más maduro, total, si bien ya venía siendo una de las cualidades destacadas de su poesía. Por lo tanto, aunque se justifique por razones personales este más que considerable espacio de tiempo que ha mediado entre *Monstruos perfectos* (1997) y esta nueva entrega, el público lector estaría encantado de leer con más frecuencia libros suyos, libros de un «extraño» acabado narrativo

que muestran que tras la escritura hay un proceso complejo de maduración. Extraño en tanto que total. Fondo y forma presentarían en la poética de Piquero una bien engrasada estructura compositiva que combina todas las peripecias de la escritura, desde las descripciones líricas hasta los comentarios más vulgares, desde las aseveraciones trágicas y exclamativas hasta la ironía más sutil o provocadora, desde la neutralidad hasta la parcialidad, jugando asimismo con diferentes planos que se entrecruzan en un mismo eje argumental, diferentes voces que van aportando una acumulación y una estratificación que van concibiendo al poema más que como el resultado de una búsqueda, como el sedimento del encuentro. Son muchos, en ese sentido, los aspectos que podríamos destacar de este libro que, si bien aporta tan «sólo» treinta y cuatro poemas, podemos asegurar que son treinta y cuatro grandes poemas, treinta y cuatro excelentes composiciones que podrían dar para un estudio mucho más largo sin dudas. Nos estamos centrando sólo en generalidades, para espolear al lector hacia el libro.

En cualquier caso, y conectando con las palabras de la «Nota final» a la que aludíamos, y que nos va servir como guía en más de una ocasión para nuestro comentario, podríamos recordar la primera estrofa del poema «Entrevista con el Golem» (pp. 32-33):

> ¿Razón de ser? No lo he pensado mucho.
> Ha de haber algo más que estas tareas
> mecánicas: la casa
> la hago en un plis-plás
> Los poemas, tal vez. Se me desprenden
> como costras de barro.
> Por algo tengo siempre la palabra en la boca,
> Pero no estoy seguro de ser culpable de ellos.
> Hay una voz. El alma es un asunto
> sobre el que no nos hemos puesto de acuerdo aún.
>
> (p. 32)

Así, tal y como se nos explica en una de las partes de esa larga «Nota final» (que el lector agradece en su conjunto), y dedicada a la *hermeneusis* de los poemas:

> En la tradición hebrea y en la literatura existen diversas versiones del mito del Golem. En la más conocida, el Golem es un ser de barro, creado a semejanza del hombre pero desprovisto de alma, al que un rabino da vida colocando en su boca un pergamino con la palabra «Emeth» (verdad). Se suponía que la criatura serviría para realizar tareas domésticas y poco más. Sin embargo algo se torció: el Golem se volvió violento y acabó sembrando el pánico en la aldea. Para destruirlo, el rabino borró la primera letra escrita en el pergamino, dejando sólo «Meth» (muerte).
>
> (pp. 80-81)

El autor utiliza esta versión arcaica y judía del mito del autómata, para aplicársela a sí mismo como creador y conectarla con sus inseguridades o seguridades, preocupaciones o certezas, como demuestra el fragmento que reprodujimos al principio. Los poemas se desprenden como costras de barro, una vez que se ha secado y dejado su impronta la piel en las hormas, una vez también que el barro ha limpiado la piel de impurezas. El barro es aquí un *intermédiarie*, cumple una función instrumental. El poema surge por sí solo, igual que el barro se cae por sí solo, y por eso quizás el poeta en esta etapa de su vida –por vicisitudes que desconocemos pero que importan bien poco a los lectores– ha necesitado de más estímulos de los que venían siendo habituales hasta entonces –y de los que vienen siendo también más o menos habituales en el panorama editorial, por lo general– para acumular aquellos materiales necesarios para que ese surgimiento tenga lugar. El poema es un procedimiento para captar, no una finalidad. Al poema se llega, no se va. El poema es un crisol donde se vierten todas las experiencias, tanto las reales –biográficas o no– como las imaginadas. De este modo el poema no se escribe por activa sino por pasiva, en un proceso de decantación circunscrito en un conjunto dinámico pero no estático, pues no hay que confundir pasividad con estatismo ni actividad con dinamismo. Dicho de otra manera: La escritura sólo puede atender a procesos dinámicos de conocimiento, de hallazgos, pero no a búsquedas desde la óptica comunicativa, porque cuanto más se pretende comunicar menos se llega de hecho al otro, y cuanto

más se dirige o se interviene en la facultad que supone la escritura menos interesante o más plana se muestra ésta en su oquedad.

Resulta curioso que el poeta nos explique en esas mismas palabras finales que «No he seguido un orden cronológico a la hora de agrupar los poemas» (p. 80), lo cual parece del todo inapropiado para cualquier libro de poemas, pues obviamente hablamos de un libro de *literatura de creación* que poco tiene que ver con ser el reflejo de lo que sucede en la vida. Vida y literatura, cruzándose y separándose, pero dialécticamente en diálogo y confrontación, porque formalmente –desde el exterior– son distintas y separables, pero no para quien las vive internamente. Incluso cuando el poema alude a asuntos biográficos, como reza en las explicaciones de esa misma página para el apartado «Wakefield», importa bien poco al lector que sea «posible seguir la secuencia de ciertos sucesos muy importantes en mi vida personal»: si el poema no está construido sobre la base de la propia verdad literaria, da igual que haya un trasunto biográfico detrás, pues no tiene el más mínimo interés para nadie excepto para sus allegados, y quizá ni para éstos, a no ser que el poeta trascienda y se convierta en un personaje público que mueve cotilleos en torno de él. De otro modo sería imposible analizar cualquier texto literario y tendríamos que ir cotejando como con un acta notarial qué es cierto y qué no, qué ha sido inventado y qué no, en una novela o un poema. Y por supuesto incurriríamos en lo que se llama la «falacia biográfica», esto es explicar un texto literario en función de la vida del autor, como los que explican en la poesía de Lorca cualquier conflicto a través de su homosexualidad. Y qué decir tiene del género *diario*: ¿cuántas alteraciones, modificaciones, cambios, subterfugios literarios, invenciones, ficciones, etc., toman cuerpo en un diario y se toman como tal, como si hubiera sucedido en la vida real, cronológicamente ordenados como se nos muestran pero que realmente no fueron así? Claro, eso es la literatura, una forma de hacerte ver la realidad con los argumentos de la ficción, basándonos en la realidad pero con carta de libertad para crear, para inventar, para alejarte de ella. La realidad a veces es muy pobre y otras es muy rica. A la imaginación le sucede igual. Obviamente no importa si lo que se relata sucedió o no, si está basado en hechos reales o no, lo que

de verdad importa es que funcione como texto literario, o dicho según la lógica aristotélica: que sea verosímil.

A grandes rasgos, *El fin de semana perdido* goza de una estructura tripartita falsa ya que se encuentra flanqueada por otras dos partes, que son dos poemas, uno prologal y otro epilogal, todo ello veteado de esquirlas metapoéticas, desde el citado «Entrevista con el Golem» (pp. 32-33), hasta «Borrador de un poema inacabado» (pp. 59-60). La tercera parte y central, «Wakefield» es sensiblemente más corta que las otras dos, y plantea una suerte de bisagra en la que el autor se desdobla. Esta técnica ya venía ensayándose en la primera parte, titulada «Lázaro otro», donde se vierte la problemática de la identidad que se renueva, o identidad cambiante. La complejidad del libro se encuentra ahí enmarcada, puesto que el último texto, el titulado «Talidomida» es el que en su último verso nos lo indica: «Mi vida es como un fin de semana perdido» (p. 36). Recordemos, parafraseando la nota final del autor a la que ya hemos aludido en varias ocasiones, que la

> talidomida fue un medicamento que se administraba a las mujeres embarazadas para prevenir náuseas, sin saber que producía lesiones graves en el feto. Para cuando fue retirada del mercado, a principios de los años sesenta, ya habían nacido miles de niños en América y Europa (incluida España) con malformaciones terribles, como la ausencia de brazos y piernas: la tristemente «generación de la talidomida». (p. 81)

Conectar el título del libro con este medicamento y con su significación última es realmente estremecedor y repugnante, pero no es casual sino que el autor nos quiere impactar y envolver en una cierta catarsis que explique la naturaleza azarosa de la existencia humana, nuestra propia existencia. Luis Antonio de Villena ha calificado a José Luis Piquero como un «rebelde existencial», y no puede ser más cabal esta definición. Poseemos una identidad, al margen de cambiante, azarosa, pues realmente no hay razones fijas que nos expliquen por qué somos de una manera u otra y tampoco por qué respondemos de un modo u otro frente a diferentes retos. Una vez más, vida y literatura que en

Piquero parece ser que implican una relación poco amable, o en cualquier caso con sus correspondientes puntos de inflexión. En ese sentido uno de los mejores poemas posiblemente sea «Abrigo azul» –al menos el que más nos ha gustado– y que podría encubrir un homenaje –sólo en el título– a una célebre canción de Leonard Cohen titulada «Famous Blue Raincoat». Sea como fuere, haya esta conexión intertextual o no, en su segunda estrofa dice así:

Y ahora me acuerdo de mi abrigo azul
de pelo de camello,
el mejor que he tenido. Tú me lo regalaste.
Recuerdo que llegaste con él a la oficina y allí mismo
me lo probé. Mis compañeros
se reían y a mí me daba igual.
Era un señor abrigo, lo escogiste
a ojo de buen cubero: me caía perfecto.
Se podía plantar cara al invierno con un abrigo así.

(p. 44)

La última parte es una sección amorosa y de un erotismo básico titulada «Alumnas de una escuela de peluquería» y que, en boca del autor, «contiene poemas de amor y desamor –la mayoría en forma de retratos– y acaso una única idea común: el amor y la amistad son la misma cosa.» Resumen epicúreo, podríamos concluir, para una visión dolorosa o poco propiciatoria de la vida, una visión del tiempo que se pierde irremediablemente y contra el cual poco podemos hacer. Porque más allá de un *tempus fugit* clásico o sereno hay una conciencia radical y descarnada de lo aleatorio de la existencia. Y de una existencia literaria sobre todo.

Volvemos, pues, y ya para ir cerrando este comentario que es breve a la fuerza, a ese intríngulis agonal del conjunto de la obra de Piquero, vida y literatura, o lo que es lo mismo, poesía y existencia, que se entrecruzan en una *gramática aleatoria* y que es sin duda su mejor aportación, la más madura muestra de su saber hacer. Tal y como anunciábamos al inicio, la razón narrativa de estos textos posee pruebas extraordinarias de una capacidad

indagatoria en la realidad realmente destacable en el panorama español actual, y no en vano José Luis Piquero viene siendo celebrado por críticos y antólogos en las últimas dos décadas como una referencia indiscutible de todos los repertorios y recuentos. Es ahí, en ese rastreo o exploración diegética de la vida, donde las herramientas se ponen al servicio de la realidad y donde el poeta despliega a través de su competencia lingüística y su técnica todas sus habilidades, ya que es capaz de hacer del poema un recipiente homólogo de la sucedido o vivido, sin olvidar los más mínimos, íntimos o últimos detalles ©

Palabra hecha de sombra y de silencio

Raquel Lanseros

Hace más de diez años que el nombre de Irene Sánchez Carrón surgió con fuerza dentro del panorama poético nacional. Deslumbraron los versos sorprendentemente frescos y directos de su libro *Porque no somos dioses*, publicado en 1998 tras ganar el premio de poesía «Hermanos Argensola». Un año después, Irene ganó el prestigioso premio Adonáis por su poemario *Escenas principales de un actor secundario*. A finales de 2008, esta poeta nacida en Navaconcejo –pueblo situado en el Valle del Jerte (Cáceres)– fue galardonada con el premio internacional de poesía «Antonio Machado en Baeza» por su último libro de poemas publicado hasta el momento, *Ningún mensaje nuevo*. El título del libro, proveniente de uno de sus poemas integrantes, ya nos anticipa una idea reiterada por Sánchez Carrón a lo largo del poemario: el desasosiego existencial del ser humano en nuestro tiempo, conectado al mundo a través de modernos sistemas tecnológicos y a la vez aislado de los otros, incapacitados para el contacto desprejuiciado y natural. El yo poético que comprueba compulsivamente los mensajes del móvil es una metáfora de la soledad actual, de la angustia impotente por romper la membrana que nos separa de los demás, tan cercanos en el espacio y tan lejanos en las posibilidades reales de comunicación. «Los días que no vienes/compruebo los mensajes,/ningún mensaje nuevo,/revuelvo los cajones,/me voy de un lado a otro,/esta casa parece/un teatro vacío». La poeta nos dibuja a lo largo de este poemario un retrato sutilmente punzante de la ausencia, del perpetuo desencuentro entre

---

Irene Sánchez Carrón: *Ningún mensaje nuevo*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2010.

personas. Así, en el poema *Carpe diem para un amante indeciso*, se insta a disfrutar del aquí y del ahora, oponiéndose a un insatisfactorio lenguaje de promesas que no acaban de cuajar en el calor del presente: «No entiendo tus palabras/ni los goces que ofreces/siempre para más tarde,/siempre un poco más lejos,/como una cena fría/tras el castigo impuesto».

Del amor y de su inseparable contrario –quizá complementario– el desamor, así como de todas las diferentes carencias que éste último genera en nuestra alma nos hablan estos versos espontáneos, desnudos, desprovistos de otra ornamentación que no sea el latido de la autenticidad. «Sólo sé hacer poemas,/llenarte los armarios de quimeras, de hipérboles,/alimentarte el alma con aliteraciones,/poner todo perdido de rimas asonantes/y trastornar tu vida con multitud de hipérbatos./(...)/No sé si soy, amor, lo que andas buscando».

La autora resiente además la incomprensión del creador, nota cómo el mismo don supremo de la capacidad de creación viene aparejado de la condena más sutil, la del aislamiento en una invisible jaula de cristal. Recordemos que el término poeta deriva etimológicamente del griego *poietés*, el que hace o el que crea. «Mientras así te alejas,/yo,/negro borrón de celos,/verso de amor tachado,/triste botín de guerra,/ávida de tus ojos y tus manos,/en el silencio de la biblioteca,/te escribo otro poema». A la incomunicación general de nuestro mundo urbano anteriormente aludida, se añade en el universo poético de Irene la fragilidad de sentirse diferente, la inseguridad de representar una figura soñadora, utópica y no necesariamente reconocida por los semejantes que la rodean y suscitan su interés: «Ya sé que no te gustan/los poemas de amor./(...)/¿Cómo expresarte, entonces, amor,/tantos cuidados?/¿Cuál triste enamorada de las jarchas/o pastora perdidiza de San Juan?/A mí me tira el monte, bien lo sabes,/pero tú te decantas por lo urbano,/por los encuentros breves,/sin excesos verbales».

Sánchez Carrón es poseedora de un universo propio, en el que abundan las alusiones al paraíso perdido de la infancia, a la dorada ingenuidad, a la emoción del descubrimiento y a un amable y lento mundo rural, extasiado y recóndito, que poco a poco ha dejado de existir. Uno de los poemas más estremecedores del libro, titulado *De Senectute*, es precisamente un homenaje a las

mujeres con quienes la poeta convivió en su niñez, ancianas esmeradas y dignas que convertían el ortodoxo protocolo de su peinado en todo un símbolo de su elegancia vital: «Cuando yo era muy niña/las viejas iban siempre de negro/y vivían/cara al sol en silencio y con los ojos cerrados,/y se peinaban/como si fueran diosas». El recuerdo de la niñez es un motivo constante en la poesía de la autora extremeña, como lo es en el andamiaje del decir de todo verdadero poeta. No en vano Rilke afirmó que la verdadera patria del hombre es la infancia. «Me recuerdo sentada/en la calle sin aceras de mi infancia/con un libro en las manos./(...)/En las horas de siesta,/cuando nada sucede,/esperaba sentada/con un libro en las manos/que todo sucediera».

Otro cimiento permanente que vertebra el mundo poético de Irene Sánchez Carrón es la ausencia, la indecisión, la permanencia fugaz y etérea del otro en la vida propia. En un hermoso poema titulado *Como desconocidos*, que nos recuerda el eco de la voz de la gran poeta uruguaya Idea Vilariño, se disemina la afilada angustia de la falta del ser amado, la lacerante obligación de prescindir de la persona capital de nuestra existencia: «...y si tú no volvieras a cruzarte conmigo,/si no volviera a verte/y pasaran los días como pasan las cosas/que no tienen sentido,/(...)/si un buen día pasáramos/uno al lado del otro/sin buscarnos los labios con los ojos,/(...)/así, sin más, un buen día, de pronto,/como desconocidos». Esta noción del desencuentro, de la fatalidad de un destino centrífugo que separa irremediablemente a aquellos que algún día se acercaron es transmitida por la poeta con la naturalidad del notario que da fe de la realidad sin agregar melancolía inútil. La poeta se pliega a las órdenes del azar del mismo modo que tarde o temprano se ven obligadas a hacerlo todas las personas que sienten. «No supimos hablar cuando el silencio/ofrecía/una estancia en penumbra a las palabras/ni supimos callar cuando el estruendo/nos aturdió de pronto/con su grito de nieve». Palabra hecha de sombra y de silencio la de una poeta muy actual, que da cuenta de su tiempo mientras busca la ruta que extravió, como un ave de paso, a la vez que nos invita a encontrar en sus versos la nuestra propia ©

La censura cinematográfica en España

Raúl Acín

«Para hacer buen cine hacen falta dos cosas: una cámara y libertad», dijo en una ocasión Luis García Berlanga. Actualmente, la censura (cinematográfica) en España puede parecer cosa de risa, algo casi *camp*, dada la profusión de anécdotas sobre su ejercicio ridículo y gazmoño. De sobra es conocido cómo el matrimonio de *Mogambo* (John Ford, 1950) se convirtió en la fase de doblaje en una pareja de hermanos, trocando el adulterio de Linda Nordley (Grace Kelly) en incesto por lo evidente de su vida marital, así como la preparación cinematográfica de muchos censores: *Un hombre fenómeno* (*Wonder Man*, H. Bruce Humberstone, 1945), una de las comedias más populares de Danny Kaye, fue descrita como una «película americana que viene como inglesa. Que por otra parte parece inglesa pues no es buena. Aunque las chicas son americanas, sin duda». Pero que los árboles no impidan ver el bosque. No debe olvidarse que lo que se perseguía era que «el cine moral y políticamente ha de someterse a los principios que alentaron nuestra Cruzada», en palabras de Manuel Torres López, delegado nacional de propaganda. Esto es, un cine prohibido, mutilado o destrozado. Un par de ejemplos: a propósito de la comedia fantástica *El difunto protesta* (*Here Comes Mr. Jordan*, Alexander Hall, 1941): «Por su extrema fantasía debe prohibirse»; sobre *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell,

---

Alberto Gil: *La censura cinomatográfica en España*. Ediciones B, Barcelona, 2009.

1960): «Crimen de lesa humanidad y, en consecuencia, la cabeza que produce tales engendros debería estar colgada en un palo muy alto, plantado en la mismísima plaza londinense de Trafalgar». Entonces la sonrisa se congela en los labios.

Destripar el funcionamiento de la maquinaria censora, documentar su ejercicio «protector», así como la (asombrosa) autoridad de sus vocales –por poner un ejemplo rápido, *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950) fue despachada como una «película del oeste de tiros entre un bueno y varios malos»–, son los objetivos fundamentales de este libro, que se nutre de los mismos expedientes de censura que han castigado la memoria cultural de este país. Un recorrido que se articula desde la lectura del guión a la clasificación económica del film según su temática o contenidos –la famosa protección oficial, cuya máxima categoría, «Películas de Interés Nacional», se concedía exclusivamente a alabanzas del régimen–, pasando por el visionado de la película terminada, el permiso de rodaje e incluso el doblaje al castellano. Para ello, Gil divide su aproximación en cuatro apartados temáticos: «La carne», un paseo por el amor y el sexo según la ortodoxia franquista; «El Demonio», centrado en los vicios privados, públicas virtudes; «El mundo», sobre la política y la sociedad entendidas como sermón cuaresmal; y un último bloque dedicado a estos «vigilantes espirituales» del cine. Item más: todos ellos constan con nombre y apellidos: el vicepresidente de la Junta Guillermo de Reyna, el escritor y guionista José María Sánchez Silva, el crítico e historiador cinematográfico Carlos Fernández Cuenca, el dirigente de Falange y fundador del SEU David Jato, los sacerdotes Manuel Villares, Juan Fernández o Antonio Garau, Elisa de Lara...

Nada queda fuera del pormenorizado y vigoroso trabajo de Gil. Hasta la parte iconográfica (no muy generosa, pero tampoco desnutrida) es un arsenal de primera magnitud y cuenta con fotografías de algunos censores y altos cargos y reproducciones de carteles y eslóganes prohibidos. De todo ello se desprende el residuo que su viciada atmósfera ha dejado en la sociedad española C

El FoxP2 y la luz de los cielos

David López

El FoxP2 es, según dicen los poetas de la Ciencia, el gen responsable de nuestro lenguaje articulado. Y tiene ya, dicen esos poetas –dicen gracias a ese gen hechicero–, unos 200.000 años.

El FoxP2 de Román Gubern ha sido capaz de producir una obra titulada *Metamorfosis de la lectura*[1], la cual narra –en impecable español- algunos efectos que ese gen ha provocado sobre la vida humana. Y sobre la materia que la circunda.

Metamorfosis de la lectura es un libro ligero –solo 123 páginas– que está organizado en cinco capítulos, una bibliografía (muy estimulante por cierto) y un siempre útil índice onomástico. Y todo ello al servicio de una subyugante narración: el nacimiento y las sucesivas transformaciones –formales y materiales– de ese prodigio que es leer.

El primer capítulo se titula «El alba». Y empieza así:

«La brillante escena inicial de *2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, nos asalta a bocajarro con unas preguntas a las que la película finalmente no responde, aumentando así nuestra desazón. En el principio, ¿fue el pensamiento?, ¿o fue la cultura?, ¿o fue el lenguaje?»

Este primer párrafo da ya una muestra del tejido –el texto– que nos espera: ritmo, limpieza gramatical, erudición vibrante, con olor a nuevo –por sus constantes referencias a lo ultimísimo del conocimiento humano– y mucho cine.

Lenguaje. Cultura. Pensamiento. ¿Qué ocurrió antes?, se pregunta Román Gubern. Kant le respondería, quizás, que todo a la vez (todo dentro de un mismo sistema atemporal): que no hay

---

Roman Gubert: *Metamorfosis de la lectura*. Anagrama, Barcelona, 2010.

tiempo «ahí fuera» («ahí», «fuera» de ese pensamiento/ cultura/ lenguaje que nos atrapa, nos nutre y nos regala sueños).

Y en ese mismo capítulo vemos a Román Gubern perdido –lógicamente perdido– en un militante laberinto de palabras:

«Una diferencia muy relevante con la especie humana es la de que, si el medio natural de los primates es la naturaleza y no el parque zoológico, el medio natural del hombre en cambio es la cultura. También su cuerpo desnudo es cultura y en una playa nudista se puede distinguir sin esfuerzo a un ejecutivo de un *punkie*. Del mismo modo que los cuerpos desnudos pero tatuados, ornamentados o peinados de las diferentes tribus africanas o amazónicas permiten su identificación étnica. Y esta observación nos conduce a la pregunta crucial de en qué momento la evolución biológica dejó de ser mero proceso natural para alcanzar el estadio de cultura intelectual».

En este párrafo subyace un modelo metafísico que, en mi opinión, esclaviza el pensar, y el ver, de Roman Gubern: el dualismo *Cultura/Natura*. ¿Y si eso de la «*Cultura*» fuese tan natural como el florecer de un almendro o los tonos pastel de unas nubes de invierno? O, ¿peor? aún: ¿Y si eso de la «*Natura*» no fuese, en realidad, más que un constructo lingüístico: algo que le pasa a nuestra conciencia como consecuencia de los hechizos del FoxP2?

Algo sospecha el autor de la *Metamorfosis de la lectura* cuando, en la página 18, tras citar el apabullante arranque del Evangelio según San Juan –«En el principio era el Verbo»– dice:

«Se trató de una metáfora? ¿Se buscó traducir lo inexpresable divino por lo expresable humano, cuyo principio lingüístico era el *logos*? ¿Se quiso afirmar la capacidad del lenguaje para crear infinitos mundos posibles?».

Yo creo que sí. Y uno de esos mundos posibles es el que subyace en esta narración de Román Gubern sobre el nacimiento y metamorfosis de la lectura. Pero aunque no sea más que un mundo narrado –lingüístico, poético–, no por eso deja de ser fascinante. Y leerlo es una delicia (aunque hay momentos en los que la narración, a mi gusto, es excesivamente enciclopédica).

El segundo capítulo de la *Metamorfosis de la lectura* se titula «De la oralidad a la escritura». Ahí (pag. 25) encontramos un párrafo que bien podría referirse al propio Román Gubern (que es sin duda un narrador muy bien dotado):

«Es fácil imaginar que en aquellas cavernas del paleolítico, pobladas por cazadores recolectores, se alzaría de vez en cuando en las noches de invierno la voz de un narrador bien dotado que relataría historias o leyendas que cautivarían a sus moradores y contribuirían a tejer su imaginario colectivo.»

«Epifanía del libro» se titula el capítulo III. «Epifanía» significa «aparición», «fenómeno milagroso» y, en la metafísica cristiana, algo así como entrada de Jesús en la materia del mundo. ¿Fue un hecho tan prodigioso que apareciera el libro en la Humanidad? Leyendo este capítulo de la *Metamorfosis de la lectura* no parece quedar duda de la influencia que el libro –el libro códice (*codex*)– ha tenido en el desarrollo de eso que sea la Historia con mayúscula, fenómeno en el que se despliega a su vez la historia de la Literatura. Román Gubern en este tercer capítulo nos ofrece una dinámica e hipercondensada historia del escribir y del leer en libros códice. Uno de los acontecimientos que se narran en esta brevísima historia de la Literatura es el nacimiento del «lector militante», cuyo modelo sería Voltaire. ¿Militante con qué? ¿Con las ideas y las luchas que verdaderamente salvarán al hombre y a la Humanidad? ¿No eran también militantes los lectores de los monasterios cristianos del Medievo? Se echa aquí en falta un poco más de distancia: distancia y lucidez frente a los hechizos lógico/ideológicos del paradigma ilustrado, todavía tan poderoso.

En este mismo capítulo está muy bien narrada la transmutación de la Literatura en Cine, su casi inmediata ósmosis recíproca y el surgimiento de fenómenos híbridos. De estos dos últimos fenómenos da cuenta este párrafo:

«De manera que si el joven cine aprendió mucho de la literatura, los nuevos literatos extrajeron muchas lecciones estéticas del cine que frecuentaron desde su infancia. Además, la literatura se hibridizó muy tempranamente con el cine, cuando aparecieron las primeras novelizaciones ilustradas de films, que por obra del productor Umberto Fracchia se editaron en Roma con el nombre *Romanzo Film* desde noviembre de 1920».

Y el capítulo concluye reivindicando una lectura centrífuga respecto de los estereotipos fomentados por las industrias culturales conservadoras.

¿Qué hay que conservar? ¿Qué no hay que conservar?

Ese al parecer saludable movimiento centrífugo afectaría incluso al propio soporte material donde ocurre el prodigio de la lectura. El último capítulo de esta *Metamorfosis de la lectura* se titula «De la computadora al libro electrónico» y en él nos podemos poner al día sobre esa emocionante narración –ya casi está canonizada– sobre el nacimiento de las computadoras, internet, los dioses Microsoft, Appel, Google (éste especialmente bulímico y travieso, por cierto) y el libro electrónico.

En este capítulo aparece también un rasgo distintivo de nuestra sociedad: la «pantallización». Todos mirando una pantalla. Mucho rato. Y a través de ese interfaz –esa frontera– se accedería a internet. Internet. Ahí hay cosas como Wikipedia –cuyos contenidos, según Roman Gubern (p. 101), están revisados y corregidos por el Vaticano y la CIA; y Google (que es, en mi opinión, un nuevo y muy inquietante dios no antropomórfico que aspira al monoteísmo; como todos).

Pantallización. En la página 102 de esta obra sobre el prodigio de la lectura hay una referencia, fresquísima, deliciosa realmente, a los estudios que algunos filólogos han realizados sobre ese «sociolecto» que utilizan los adolescentes en sus mensajes de móvil. Esta neografía ofrecería, entre otros, un fenómeno como los esqueletos consonánticos: *saludos=sludos*; *besos=bs*. También se habría compensado la frialdad del soporte –la micropantalla del teléfono– con grafías como «ja,ja,ja» o emoticonos diversos.

Termina su libro Román Gubern poniéndonos al día –al día en 2009, una eternidad para las «golosinas tecnológicas»– del estado de los libros electrónicos; y destacando sus desventajas respecto del invento libro *códex* romano. La lista de desventajas es extensa. Yo destaco la siguiente:

«6) La luz incidente permite leer una página de papel, pero una luz incidente intensa puede convertirse en un inconveniente para leer una página electrónica».

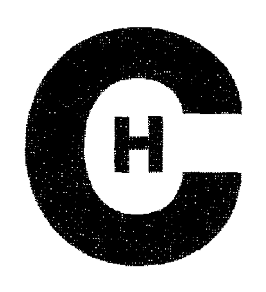
Un gran inconveniente para mí. Los libros electrónicos, los actuales al menos, no pueden ser leídos bajo las cataratas de luz que caen de cielos como el de Cádiz, o el del Ladakh o el de Segovia. A los libros electrónicos, por el momento, parece no gustarles la luz de los cielos

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño de España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: Independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


H


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00720
9 771131 643008